# تكريم الثقافة والعلم (*)



الدكتور محمود السيد
وزير الثقافة

أيها الحفل الكريم:

أحييكم أطيب تحية، وأتوجه بأسمى آيات الشكر والتقدير والإكبار والولاء لقائد مسيرة الأمة السيد الرئيس بشار الأسد لتكريم هذه الكوكبة المتميزة من أبناء الوطن علماً وثقافةً وأخلاقاً ومناقب، بمنحها وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الممتازة.

كما أتوجه بالتهنئة القلبية الحارة لهؤلاء الأعلام المكرمين الأستاذ الدكتور عبد السلام العجيلي والأستاذ الدكتور عبد الرزاق قدورة،

(*) كلمة السيد وزير الثقافة في حفل تكريم الدكاترة، عبد السلام العجيلي، عبد الرزاق قدورة، ابراهيم الكيلاني، في مكتبة الأسد، ٢٠٠٤/٦/٧.

ولكم كانت أمنية غالية على نفوسنا لو أنَّ اللّه مدَّ في عمر الأستاذ الدكتور ابراهيم الكيلاني لحضور حفل تكريمه، ومما يخفف من ألم المصاب أنّه تلقى نبأ تكريمه قبل أن يشتد عليه المرض فعاش فرحة هذا النبأ، ولكن إرادة اللّه فوق كل إرادة فحالت المنون دون الحضور، رحمه اللّه الرحمة الواسعة سعة ما قدّمه لأمته من أفانين العطاء في ميادين الفكر والإبداع.

أيُّها الحفل الكريم:

لكم هو جميل ورائع أن يمنح قائد الوطن وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الممتازة لمن كانت مسيرته العلمية زاخرة بالعطاء والانتماء، ومفعمة بالإخلاص والوفاء لمجد الوطن وعزة الأمة!

ولم يكن الحصول على هذا الوسام الرفيع والسامي من لدن السيّد رئيس الجمهورية عبر طريق مفروشة بالورود والرياحين، وإنماً هي طريق شاقة وطويلة، تكبّد سالكوها المكرمون المعاناة المرّة تعباً وأرقاً ومواظبة وعملاً دؤوباً وإحساساً عالياً بالمسؤولية تجاه العلم الذي عليه حاصلون، والوطن الذي إليه ينتمون، يزين ذلك كله هامات عالية من المناقب الرفيعة والتواضع الجم، فطوبى لهؤلاء السالكين الدروب الوعرة التي قطعوها والتي أدت بهم إلى منصة العلياء، وما أجمل قول الشاعر بدوي الجبل في هذا المجال:



ولم أجد الإنسان إلا ابن سعيه — فمن كان أسعى كان بالمجد أجدرا

والواقع أن معادلة المجد في هذه الحياة تستلزم السعي الحثيث والجد والاجتهاد والمثابرة والتعب والتحمل والتصميم والصبر والمكابدة والإرادة القوية، وقد لخصها أحد الشعراء قائلاً:

دروب العلا للسالكين عديدةٌ — وأقربها للغاية الموحش الوعرُ!

وحقيقة الأمر لا مجد إلا بالنضال والكفاح:

ذلٌ مجد لم ينتسب لكفاحٍ — فهو مجدٌ رثٌ المعالي هزيلُ

جميلة هي مقولة الفيلسوف الألماني «نيتشه» في كتابه «هكذا تكلم زرادشت»:

«إنَّ أقرب الطرق بين الجبال إنما هو الخط الممتد من ذروة إلى ذروة، ولا يمكنك أن تتبع هذا السبيل إذا لم تكن لك رجلا مارد».

ورحم الله الشابي إذ يقول:

ومن يتهيّب صعود الجبال     يعش أبد الدهر بين الحفر

لم يتهيب مكرمونا صعود الجبال، وإنماً تسلقوها، فوصلوا إلى قمم المجد العلمي بفضل ما تسلحوا به من همة عالية وعزيمة قوية وإرادة صلبة فكانوا قدوة ومثالاً في ألقهم وتميزهم.

أيُّها الحفل الكريم:

لقد كان التميز سمة من سمات مكرمينا. وتجلّى هذا التميز في الدراسة والعمل، فكانوا الأوائل في الشهادة الثانوية والمتميزين في الدراسات الجامعية في درجاتها الأولى والعالية، وكانوا متميزين في الأعمال التي اضطلعوا بها، وفي المناصب التي تقلدوها، والمهام التي كلفوها، وكانوا متميزين في النتاج الفكري الذي قدموه عبر مسيرة حياتهم.



يضاف إلى ذلك كله ما يتسم به المكرمون من الموسوعية في الثقافة والتعدد في المواهب، فالأستاذ الدكتور العجيلي يجمع في شخصه الكريم بين الأدب والطب، فعرف أديباً مجلياً وطبيباً بارعاً، وهو في ميدان الأدب قاص بارع وروائي مشهور على الصعد كافة محلياً وعربياً ودولياً، وهو شاعر مطبوع يتسم شعره بالعذوبة والرقة والحلاوة.

وها هو ذا الأستاذ الدكتور قدورة يجمع في نتاجه الفكري المتميز بين الفيزياء النووية والميكانيك والهندسة الإلكترونية والتربية وترجمة الموسوعات وأمهات الكتب نتيجة امتلاكه ناصية العديد من اللغات الأجنبية إضافةً إلى امتلاكه ناصية لغته القومية «العربية الفصيحة» إذ إنه عضو في مجمع اللغة العربية «مجمع الخالدين» منذ ما يقرب من ثلاثين عاماً.

وها هو ذا الدكتور الكيلاني يؤلف العديد من الكتب، ويترجم العديد الثاني منها، ويحقق بعضها الثالث. وإليه يعود الفضل في تحقيق أكثر أعمال الأديب الموسوعي أبي حيان التوحيدي في تراثنا العربي، وتعريف الآخرين بها. وتبدت اهتمامات الكيلاني تأليفاً وترجمة في أكثر من ميدان من ميادين الثقافة المتعددة في المسرح والسينما والنقد الأدبي والتراث العربي والرواية، ولئن كان قد ترجم عن الفرنسية لبلاشير فإنه نقل إلى الفرنسية علماً من أعلام تراثنا العربي الإسلامي ألا وهو أبو حيان التوحيدي.

وها هم أولاء مكرمونا الأعلام مراجع وخبراءُ في مجالات تخصصاتهم، وقد قال الله عز وجل في كتابه العزيز: «ولا ينبئك مثل خبير» والخبرة فكر وتجربة، إنها فكر وفعل وممارسة، وعقل ونزوع وأداء، إنها ثلاثية الأبعاد: معرفة ووجداناً وسلوكاً.

ومن هنا لم يكن التميز لدى مكرَّمينا ليقتصر على الأمور الفنية والأدائية في التأليف والترجمة إلى العربية ومنها إلى غيرها، وإنما شمل تميزهم أيضاً الجوانب المعنوية في شخصياتهم المتكاملة والمتوازنة تواضعاً وتهذيباً وخلقاً كريماً ومحبة، فلقد عاشوا للمحبة:

أحبوا عملهم وشغفوا به،

وأحبوا أجيال مجتمعهم وعملوا من أجلها،

وأحبوا وطنهم فأخلصوا له، وكانوا أوفياء وأبناء بررة له،

وأحبوا الناس كافة مروءةً ونبلاً وعطاءً.

والواقع لا يقدِّر نعمة المحبة إلا أولو النفوس العظيمة والقلوب الكبيرة والعقول الراجحة، وما أجمل قول أبي ماضي في دعوته إلى المحبة ومساعدة الآخرين:

لا تطلبَنَّ محبةً من جاهل ... المرء ليس يحب حتى يفهما

فاعمل لإسعاد الورى وهنائهم ... إن شئت تسعدُ في الحياة وتنعما

أيُّها الحفل الكريم:

من أجل هذه المواقف المتسمة بالتميز في الأداء ونبل العطاء والترفع والإباء جاءت مكرمة السيّد الرئيس بمنح أصحابها وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الممتازة جزاءً وفاقاً لثمرات عقولهم، وطيب توجهاتهم، ونبل أدائهم، وسمو نفوسهم.

ولا يغيبنّ عن البال أنّ الفكر النيّر هو الذي يبني الحضارات ويخلّد الأمم، ويقدر ما نعلي من شأنه ونيسر له مناخاته المناسبة وأجواءه الملائمة يعلو صرح الوطن ويشمخ بنيانه.

وإنّ أمتنا التي اخترعت الأبجدية وعلّمتها البشرية، وقدّمت للعالم بعد ذلك كله حضارتها وخلاصة الحضارات الإنسانية بعد أن طوعتها لثقافتها وأسبغت عليها شخصيتها، إنّ أمة تلك هي حالها، قدرها أن تظل أمينة على الفكر والقيم الإنسانية وصنع الحياة العزيزة الكريمة مهما تكثر الأنواء وتدلهم الصعاب، وقدرها أن تعنى بعظمائها وتكرّم مبدعيها، وتجزل لهم العطاء مقابل ما قدموه من أعمال جليلة تجاه مجتمعهم وأمتهم.



وإنّه لمن نعم الله علينا أن منحنا قائداً مبدعاً:

سما للعلا من جانبيه كليهما ... سمو حباب الماء جاشت غواربه

على حدّ تعبير أبي تمام.

قائداً يقدر أصحاب المواهب وأولي الفضل ممن كلّلوا مسيرة حياتهم بالنتاج الفكري المتميز، وبالعطاء المتعدد الأبعاد والأطياف، فكرّم سابقاً مجموعة من رجالات الفكر في التربية والفلسفة وعلم الاجتماع والرواية والقصة «الأستاذ الدكتور فاخر عاقل، والأستاذ الدكتور المرحوم عادل العوا، والأستاذ الدكتور عبد الكريم اليافي، والأديب حنا مينة، والأديب زكريا تامر».

وها هو ذا اليوم يكرّم هذه الكوكبة المتميزة في مجالات الأدب والعلوم البحتة والطب، كما عملت عقيلته الفاضلة على تكريم نخبة

من النساء المتميزات اللواتي خدمن وطنهن بكل نزاهة وتجرد، فكنّ قدوة ومثالاً في ميادين عملهن وخدمة مجتمعهن، فنلن وسام الاستحقاق السوري بكل جدارة.

تلك هي مسيرة باني سورية الحديثة القائد الخالد حافظ الأسد في رعاية العلم والعلماء وتكريم المبدعين ومنهم الشاعر الكبير المرحوم محمد مهدي الجواهري، والموسيقار البارع صلحي الوادي شفاه الله ومتعه بالصحة والعافية.

وهذه هي استمراريتها عبر مسيرة التطوير والتحديث التي يقودها سيّد شباب الأمة السيد الرئيس بشار الأسد في رعاية العقول المبدعة وترسيخ تقاليد هذا المنهج.

فأكرم بها من تقاليد حميدة!

وأكرم به من منهج سام!

وطوبى للوطن بقائده المتألق دائماً وأبداً!

وتحية الوفاء والولاء مقرونة بأسمى آيات الشكر والتقدير والعرفان بالجميل والفضل لك أيها الرئيس القائد، يا من تجسدون عبر مواقفكم القومية شموخ الأمة وعزتها وكبرياءها في وقت غاضت فيه مواقف العزة القومية!

وتحية التقدير مقرونة بأحر التهاني القلبية لكم أيُّها المكرمون الأحياء مدّ الله في أعماركم ومتّعكم بالصحة والسعادة والهناءة، ورحمة الله الرحمة الواسعة على المكرّم الذي فقدناه منذ أيام، ولكننا لم نفقد سيرته العطرة ونتاجه الفكري الذي سيبقى ذخراً للأجيال وحياً في العقول والنفوس.

وفقنا الله جميعاً لما فيه خدمة الأمة وعزتها وكبرياؤها.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

❖ ❖ ❖

١١

# المثقف وحركة التاريخ



رئيس التحرير
علي القيم

مسكين المثقف العربي! كم تلصق به من التهم، وهو منها براء، ولا أدري لماذا تثار حوله بمناسبة أو غير مناسبة: آراء ومناقشات ودراسات، وتعطيه أكثر مما يستحق في وضع عربي لا نحسد عليه.. هو جزء من حالة عامة، ومن ظاهرة من مظاهر أخلاقيات وذهنيات تتقاطع مع أشياء كثيرة في المجتمع العربي، أهمها تأخر الوعي العربي عن مواكبة الحداثة والعصرنة.

منذ سنوات طويلة لم يكف الناس عن الحديث عن المثقف ودوره في التصدي لحالات الانهيار والتراجع والسقوط، من دون أن تتحدد معالم هذا الموقف وحيثياته أو طبيعته، أو يتبين للمواطن العادي فحوى القضية من أساسها..

هو حديث يتخذ تارة شكل الشتيمة والاستنكار، وتارة أخرى يتخذ شكل نداءات حارة تدعو المثقف إلى الانخراط في معركة كثرت جبهاتها، وتعددت مهامها، وهي دعوة تتعامل مع المثقفين وكأنهم فرقة عسكرية عالية التدريب والتسلح، وقادرة على التدخل في أي مكان كيفما كانت ملابسات الوضع وتعقيداته. يتم الأمر، كما لو أن المثقف العربي ينتمي إلى طائفة يوحدها كل شيء: المأكل والملبس والعقيدة والطقوس وتقاسم الخيرات.. طائفة فيها المثقف للمثقف كالبناء المرصوص يشد بعضه بعضاً، ولا شيء يفرق بين المثقف والمثقف سوى التنافس في خدمة الأمة والدفاع عن مصالحها..

الحال أن الأمور أعقد بكثير من ذلك، فلا يمكن الحديث عن صورة مثلى لمثقف يكون هو التعبير الأسمى عن حالات الانتماء الإرادي والعفوي لقضايا بعينها من دون قناعات «إيديولوجية» وسياسية وتقديرات ظرفية، يمكن من خلالها تحديد معالم المثقف راهناً وماضياً ومستقبلاً، والنماذج القديمة للمثقف، التي كانت مرتبطة بأفكار «غرامشي» فقدت توهجها وأهميتها، في ظل التغييرات العالمية، التي تحاول حصر دور المثقف في إنتاج الإبداع والمعرفة، مستقلاً عن دوره السياسي، وطبعاً هذه النظرة قاصرة، لأن إنتاج الإبداع والمعرفة لا يمكن أن يكون في عوالم وأحلام بعيدة عن الواقع وحياة الناس..



في الماضي القريب جداً، كان الاحتماء بالإيديولوجيا والتفكير باستراتيجيتها ضماناً للمثقف لكي يحصّن من جهة شرعية خياره، ويحفل بتفكيره خطاً واضحاً، لكن مع تراجع مجموعة من الإيديولوجيات، واختلال التوازنات واختلاط الأوراق وامتلاء الساحة بالفوضى وهيمنة فكرة السوق بكل ما تحمله من معاني الاستهلاك السريع والربح والوصول إلى مراكز القرار، فقد بتنا نشهد ظواهر ليس لها علاقة بدور المثقف الحقيقي.

وهنا يجب أن نشير إلى أنَّ المثقف، ليس نسيج وحده، بحيث يمكن التعامل معه بوصفه ذا طبيعة رسالية، بغض النظر عن إيمانه بأن عليه أن يحمل رسالة، فإن لم يكن له رسالة فإن وصفه بالمثقف ينتفي، لكن المثقفين أنواع لأنهم ببساطة بشر ينوءون تحت ضغط الواقع وثقل الحاجات، ومن هنا لا يجوز أن نحمل المثقف أكثر مما يحتمل فهو قابل مثل غيره من البشر للترهيب والترغيب.

❖ ❖ ❖

شغل تعريف «المثقف» جزءًا كبيرًا من المناقشات الفكرية، في العقود الثلاثة الماضية، ويعيد كتاب المفكر العربي الكبير الراحل «ادوارد سعيد» (صور المثقف) فتح تلك المناقشات التي تعدّ، بحدّ ذاتها، دليلاً على صعوبة النظرية في اعتماد تعريف نهائي حاسم، والمهمة تبدو أشد صعوبة في الساحة العربية، وربما في العالم الثالث عامة، لأن وظائف «المثقف» ليست محسومة، شأنها في الغرب.

وظيفة المثقف، هي إعلاء شأن حرية الإنسان ومعرفته، والعلاقة بين المعرفة والحرية عضوية، فتقدم الحرية يتناسب طردًا مع تقدم المعرفة، والتقدم هو العمل الدائب والمتصل لتوطيد الحقيقة، لأن الحقيقة غير معطاة أبدًا، ولابد من اكتشافها بلا توقف، وتطهيرها من الشوائب والأخطاء، وتعريتها من المظاهر الزائفة، وطرد الشعوذات منها وعنها، وهذه العملية النقدية هي محرك التقدم.

والحقيقة في المعرفة التي تتناول المجتمع الإنساني، لا العالم الطبيعي، مكوّنة من الواقعة والمعنى.. المعطيات الخام من جهة، والتفسيرات والأحكام من جهة أخرى، أو الواقع والحق.. إن معرفة الواقع عملية نضالية شاقة، ومع ذلك فإن الجزء الأهم من وظيفة المثقف ينصبّ على التساؤل والبحث في إطار «مشكلة المعنى» فالثقافة وسيلة لاكتشاف المعنى، وأيضًا لإبداعه واختلاقه..



إن الأفكار أعمال في كل زمان ومكان، والمثقفون هم أكبر مصانع الأفكار، وهم «الشركة» الوحيدة للإعلان عن الأفكار وترويجها، ومن هنا تأتي أهمية التساؤل عن تعريف المثقف العربي، ولا يحدونا الشك في وجود صفوة من المثقفين العرب بأفضل المعاني والتمثيلات في شتى حقول الثقافة، ولكن هذا وحده لا يجيب عن السؤال.. إن سيادة مرجعيات «إيديولوجية» متعارضة جذريًا من شأنها أن تعدد «الصفوات» فما هو من الصفوة هناك قد يكون من الحضيض هنا، كما أنه لا يمكن استنتاج تصور عن المثقف العربي انطلاقًا من الصفوة.

إن للثقافة وظائف اجتماعية يقوم بها جمهور المثقفين في كل مجتمع، واعتمادًا على هذه الوظائف يشاد التصور، وتعريف المثقف ليس مهمًا لذاته، وإلا أصبح الموضوع كله شكليًا.. الموضوع يتناول في العمق مسألة اتجاه تطور التاريخ أو المصير.. لقد فرض النموذج الحضاري الغربي المعاصر نفسه على العالم، كمجموعة من المقدمات في السياسة والعلم

والثقافة، وهذه الحقيقة مجسّدة على المستوى العلمي، بدرجات وأشكال مختلفة، وعلى الصعد كافة. أجهزة الدولة، الاقتصاد، العلم، الثقافة، الصناعة، التعليم، حتى الأزياء والزينة وفن «الديكور».

وتتفاوت درجات هضم الحداثة في هذه الصعد.. غير أنّ مالم يهضمها بدرجة مهولة ومروعة هو صعيد الحياة الروحية والفكرية، أي مجال عمل المثقف بالذات ويبدو المثقف العربي في وضع لا يحسد عليه، فالتحديات والمعوقات التي تواجهه تتكثف وتتعقد، والمهمات الملقاة على عاتقه تتفاقم وتتسع، والخيارات من حوله تتحدد وتضيق، وفوق هذا وذاك، عليه أن يكافح لإثبات هويته الضائعة، عليه أن يعمل في ظل اختلاف واسع حول مفهومه ودوره وشرعيته..

❖ ❖ ❖

خلال مسيرة طويلة من الزمن، كان على المثقف أن يختار دائماً بين الرفض والتبعية، بين الاتبّاع والإبداع، بين أن يعقّم فكره ويدجّن، وبين أن يكون سبباً للتوتر المبدع الخلّاق، وحركة التاريخ، وبين أن يراوغ ويحابي ويحظّ بالمكاسب، وبين أن يرفض ويحاصر ويضطهد، ويترك للتاريخ أن ينتصر له..



ويتطلع المثقف العربي من حوله فلا يجد، رأياً عاماً قوياً ينصره ويتكئ عليه، إذ يشكل استشراء الأمية والفقر في الوطن العربي، عائقاً حقيقياً أمام مشاركة الأكثرية الساحقة، المشغولة بهموم البقاء ولقمة العيش، والعاجزة عن معرفة واستيعاب ما يجري من صراع الثقافات والأفكار، ولا يمكن تبرئة المثقف العربي ذاته من الوضع الذي آل إليه، بالإضافة إلى تراجع الإبداع وتعطّل الإنتاج العلمي، رغم وجود أكثر من /١٥٠/جامعة ومعهد عالٍ في الوطن العربي..

لقد انكفأ العديد من المثقفين إلى همومهم المهنية والوظيفية، وانصرفوا إلى مصيرهم الشخصي بعيداً عن الاهتمام بقضايا مجتمعاتهم، في وقت تتضافر على الأمة العربية كل عوامل التيئيس والإحباط نتيجة الهجمة المنظّمة على تراثها وتاريخها وقوميتها وهويتها ولغتها، حيث تتستّر في غزوها للوطن العربي، كل تلك الاستراتيجيات الكونية المنطوية في

حقيقتها على الاستعلاء العنصري والتمييز بين الشعوب.. من هنا كان على المثقف العربي أن يعاني حصارًا مزدوجـًا، حيث يواجهه في آن واحد، محاولات العولمة من جهة، والأنماط والسلوكيات البالية الموروثة من عصور الانحطاط، والحقبة الاستعمارية من جهة أخرى..

هل يعني هذا كله، نهاية الدور الطليعي للمثقف العربي، وانهزامه أمام كل تلك التحديات التي تختلف بعمقها وتشعبّها وخصوصيتها عن التحديات التي تواجه المثقف الغربي حيث استقر المجتمع وحسم الموقف من السلطة والتراث؟! لا نعتقد ذلك، بل على العكس نرى أنّه أمام المثقف العربي الملتزم مهمّات عظيمة يجب أن ينهض بها، وليس معنى هذا أننا نلقي على عاتقه مهمّات مستحيلة، بل على العكس، نرى بالرغم من خصوصية وضعه، إنّه قادر على إنجاز تحولات ذات أهمية في المجتمع العربي، إذا استطاع أن يتوغل إلى معاناة الناس، ويدخل في همومهم اليومية، فالناس العاديون والبسطاء هم عصب التاريخ وقواه التغييرية، مهما توهم المثقفون أنهم هم وحدهم الفاعلون والمؤثرون، وقد أثبت التاريخ العربي أن هؤلاء البسطاء، كانوا دائمـًا في طليعة الذين جاهدوا وضحّوا وغيّروا مجرى الأحداث، ولكن على المثقف أن يعرف كيف يدافع عن موقفه وقناعاته.. والخروج من المأزق الثقافي الراهن، رهن بإدراك مثقفينا أنّ الثقافة المغتربة عن الواقع والتاريخ وهموم الناس، لا يمكن أن تنتج حضارة ولا أن تبني مستقبلاً، وأنه وراء كل حضارة«قلّة مبدعة» قلّة تحقق القيم وتعمقها في المجتمع.. قلّة تعمل لا لذاتها، بل للغير، قلّة لا تتعالى ولا تتجبّر، بل تحب وتخلص وتعطي.

❖ ❖ ❖

عندما نتحدث عن المثقف، يطرح السؤال التالي: هل الثقافة هي انعكاس للعمل، أم هي عمل صرف؟ وهل الطقوس والأغاني والموسيقى والرقص الجماعي وغيرها من أنواع التعبير الإبداعي، ولدت في ضوء الحاجة إلى العمل، أم ولدت على ضوء الحاجة إلى إعطاء التوازن بين الحاجات المادية، والحاجات الروحية معنىً واقعيـًا؟

لا حاجة للذهاب إلى تاريخ العمل أو تاريخ الإنسان أو تاريخ الثقافة، فهذا التاريخ مكرر في جوهره، بمعنى أن دوافعه واحدة لم تتغير، وسيكون من المفيد الانتباه إلى أهمية وسائل

وعلاقات العمل وأهمية وسائل وأدوات التعبير لنعرف التطور الذي طرأ على كل مرحلة، ومقدار هذا التطور..

لقد وجد المثقف نفسه منساقًا في أنماط ثقافية تشيع سيادة النمط الذي يمثله، وفي هذا النمط شكل خاص مستمد من الأطروحات «الإيديولوجية» الشائعة، وكثيرًا ما تكون متعارضة مع دوره وموقفه، مما شكّل ظواهر ثقافية عدة مثل: «عزلة الثقافة» و«انحسار تأثير التطور التصاعدي من التراث إلى المعاصرة» و«انحسار الإبداع الثقافي» و«ثقافة السوق» و«الثقافة الموجهة» و«الثقافة الحرة».. وهنا تكمن المفارقة في الحياة الثقافية في مختلف أطروحاتها وأطوارها، وهي انضواء هذه الثقافة في إطار الصراع «الإيديولوجي» مرة باسم «الإيديولوجيا» ومرة أخرى ضد «الإيديولوجيا» وسيادة هذه الأنماط أو غيابها، هي بالضبط المشكلة التي تعاني منها الثقافة العربية في وقتنا الراهن.



❖ ❖ ❖

# الدراسات والبحوث

# دمشق

سليمان العيسى (*)



غَبَقُ التاريخِ... ياأُمَّ السَّنَا!
أمْ نداءُ الشِّعرِ... أمْ أنتِ لديَّا؟

أيُّ خمرٍ؟ كُلَّما مُدَّتْ يَدي
صَعَقَتْني الكأسُ، فارتَدَّتْ إليَّا

أيُّ سِرٍّ أنتِ؟ نَنهدُ على
شاطئِ السِّحرِ.. ويبقى أزَليَّا

(*) سليمان العيسى: أديب وشاعر من سورية. رائد من رواد الحركة الشعرية العربية منذ أكثر من نصف قرن مضت.
- العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا.

أيُّ أنشودة مجد.. أرضعتْ
مولدَ الدهرِ سناها العربيا!

آه.. ياشامُ! تعِبْنا كلُّنا
ومضى لغزُكِ جبّاراً عصيّاً
كُلُّنا دونَكِ زوّقنا الرؤى
وعشِقْنا.. وتغزّلْنا مليّاً

❖ ❖ ❖

شُعراءُ الشامِ.. وانهلَّ الشذا
وإذا الحرفُ جُنونٌ من حُمَيّا
أنتِ أعطيتِ.. ولما تتعبي
ومشى الكِبْرُ بِبُرديكِ فتيّاً
مَرَّةً.. ومضةَ سيفٍ فاتح
مرَّةً.. عصماءَ تُغوي عبقريّاً
كُلُّنا فيكِ.. أنخْنا رَكْبَنا
وسألْنا بردى التاريخِ رِيّا
كُلُّنا عندكِ.. ألقَينا العَصَا
ووقَفْنا.. زرَّ وَرْدٍ نَتَفَيّا!

❖ ❖ ❖

آهِ يا شام! تقاسَمْنا الهَوَى
فإذا أنتِ الهوى.. رُشْداً وغيّاً
ائذني لي افتَتِحْها - وَقْفَتي -
غَزَلاً يفرِضُه الحبُّ عليّا
أيكونُ الشعرُ إلا قَصْفَةً
من جناحَيكِ.. وينهالُ سخيّا؟
لا أنا قلتُ.. ولا قالَ فَمٌ
أنتِ مَنْ رَقْرَقْنا حرفاً نَدِيّاً
مَنْ سَقانا..
مَنْ سَبانا..
مَنْ حَكى..
ثُمَّ ردَّدْنا الصَّدَى حُلْماً غَوِيّاً

❖ ❖ ❖

يا قصيدَ المُبْتَدا والمُنْتَهى
ائذني لي فيكِ أنسابُ رَوِيّا!
لمسةٌ منكِ، ويصحو عالَمٌ
من غواياتِ الصِّبا بين يديّا
ائذني لي أرتمي.. ياحلوتي
في ذراعَيْ حلوتي طفلاً نقيّا

❖ ❖ ❖

تحية خضراء للشام.. تحية لدمشق، ملهمتنا الأولى، وعروس قوافينا الخالدة، وملحمة أمجادنا العربية التي ما نزال نعيش على ذكراها، ونستظلُّ بِذَراها.

ومن ذا الذي يستطيع أن يتجاوزَ عاصمة الحب والمجد والضوء، إذا أراد أن يقول شعراً، أو يغني لحناً، أو يتقلد سيفاً في معركة؟

أعترفُ أني واحد من تلامذة العطر والياسمين، في مدينة العطر والياسمين.

وأستأذن القارئ لأعود في لمحات خاطفة إلى ذكرياتي القديمة.. إلى طفولتي.

كيف ارتسمت صورة دمشق الأولى، في رأس هذا الطفل الذي كان يحاول كتابة أولى قصائده في ظل «شجرة التوت» ، في قريته الصغيرة الضائعة وراء الأسلاك والضباب في لواء اسكندرون الغارب من ذاكرة الأجيال العربية منذ أمد بعيد.




حول مدفأة تتّقدُ نارُها، ونتحلّقُ حولها مساءً، على مَفْرَشٍ من القشّ، في ليالي الشتاء الباردة، كان والدي شاعر القرية ومعلّمها الشيخ أحمد العيسى- رحمه الله- يتكئ على وسادة إلى جانبه، ثم يأخذ بيده نسخة من مجلة «المجمع العلمي العربي»، لا أدري كيف وصلت إليه.. إلى تلك القرية المهملة النائية، شمالي سورية، يأخذ المجلة بكل ما عرفنا عنه من حب للكلمة، وتقدير لفرسانها ، ويمضي في تصفُّحها، متوقفاً

عند بعض الأسماء الشهيرة التي كانت تحرر فيها.. ثم يتوجه إلينا قائلاً:

هذه مجلةُ المجمع.. صرحُ العرب الشامخ في دمشق..

وهؤلاء هم فطاحلُ اللغة والشعر والأدب..

محمد كرد علي، عبد القادر المغربي التنوخي، المبارك، فارس الخوري، عيسى اسكندر المعلوف، خليل مردم بك.. إلى آخر القائمة.

ويتعمَّد أن يلفظ أسماء هؤلاء الأعلام بشيء من التفخيم والتعظيم.

يجب أن تقرؤوا لهم.. وتعرفوا مايكتبون، ويحبّرون من روائع..

كنتُ أشعر أنه يوجّه كلامه إليّ بالذات حين يتابع قائلاً:

ادرسوا مقالات الكتّاب، واحفظوا قصائد الشعراء الذين يُنشدون في دمشق.إنهم ذخيرتنا الجديدة.. نضيفها إلى كنوزنا القديمة.

وتمضي الأيام.. ويكبر الطفل.. ويأتي إلى دمشق بعد ضياع وطنه الصغير، حاملاً معه ديوانه الأول، وعروبته، وذكريات قريته في أوائل الأربعينات.

يأتي مع مجموعة من فتيان العروبة الصغار المتمردين، المشرَّدين الذين آثروا أن يحتفظوا «بهويتهم» مهما كان الثمن. ولم يحسبوا لشيء حساباً.. «هويتهم» العربية المطاردة، المهددة، التي قاتلوا من أجلها في وطنهم الصغير «اللواء».. ثم هُزموا، وسلب «وطنهم الصغير»، ففروا إلى رحاب الوطن الأم، مصرّين على أن تظل أقدامهم على الأرض العربية.. وليكن بعد ذلك مايكون.

وتستقر الأقدام الصغيرة المشرَّدة، المتمردة، في دمشق ويستمر الكفاح.

دمشق.. في أواخر الثلاثينات.. وأوائل الأربعينات..

«جُنينة» خضراء واسعة، ترمي أطراف إزارها الأخضر بين البساتين، تغوص بيوتها في الخضرة والظل والشجر. يلاحقك عطر الياسمين في أي شارع صغير تمشيت فيه. حتى إذا ما بلغت ضفة من ضفاف «بردى» رأيت «عصفور الجنة» يسقسق بين يديك.. ماءً نقيّاً صافياً تغرف منه وتشرب، قبل أن يخالطه كدر، أو يلوّثه بشر.

دمشق.. هذه «الجنينة» الخضراء الواسعة.. كانت تعرف جيداً كيف تتمرَّد وتنتفض على «النير» الغريب الذي كان يفرض نفسه على لؤلؤة العرب، وحورية التاريخ. تتمرد وتنتفض بكل ما تملك من قوة وبأس وأمجاد على «الانتداب» الذي جثم على صدرها حقبةً من الزمن.. إلى أن خلعت «النير» الغريب، وتحررت منه إلى الأبد.

وكنا- نحن الفتية الصغار- نشاطر دمشق، لؤلؤتنا الخالدة، عطرها ونضالها.. نقاتل معها.. ونأوي مساءً إلى صدرها العربي الذي اتّسَع ومايزال يتّسع للتاريخ.

في تلك الفترة بالذات بدأنا حركة البعث.. في قلب العروبة الحي، النابض على الدهر، كما تعود كل عربي أن يقول وهو يعانق أول نسمة من «صَبَا بردى»، ويضع قدميه على ثرى الشآم.

وأستميح القارئ عذرًا، لأقتطف بضعة أسطر من مقال طويل لي أتحدث فيه عن هذه الفترة، بعنوان «البدايات». والمقال منشور ومعروف:

«بيتٌ صغير.. يحتلُّ الزاوية التي تلامسُ الأرض من سلسلة بيوت في حي «السبكي» بدمشق، تميّز بابَه القديم حجرة واحدة ترتفع قليلاً عن الأرض، تعدُّ نفسها درجة، أمرُّ بها الآن في طريقي عجلان، فما أكاد أقترب منها حتى أتوقف فجأةً، وأحسَّ حنينًا في أعماقي، يدعوني إلى أن أجلس عليها، ولو اختلستُ اللحظة اختلاسًا.

هذه «الحَجَرة» الصغيرة، هذه الدرجة التي لايملك بيتنا القديم غيرها، هي «بَرْقَة ثُهْمد»، هي «حَوْمانة الدرَّاج» هي «سِقْطُ اللوى» هي «الدَّخُول» و«حَوْمَل»..، هي عندي وعند قبضة من رفاق الصبا أطلالنا الشاعرة، وندوةُ سَمَرنا في العشيّات. كنا نتقاسم الجلوس عليها في ليالي الصيف، ليالي القمر، والعطر، والياسمين في دمشق، يبدأ الجلسةَ رفيق الصبا «وهيب الغانم» بحديث عن التاريخ العربي، تاريخنا الذي سوف نغيّر وجهه نحن الأطفال المشرّدين الذين لايملكون ثمن عشائهم. ولم تكن لتخالجنا ذرةُ شك في أننا سنغيّر يومًا هذا التاريخ، سنحرك «المقبرة» الضخمة.. سنبعث فيها الحياة أغنى ما تكونُ الحياةُ، وأجمل ما يكون البعث. سنصنع الدولة العربية الكبرى.. نحن الأطفال المشردين، الجائعين، الذين تعودوا في تلك الأيام- أيام الحرب والبؤس والحرمان- أن يبقوا يومين أو ثلاثة أيام بلا طعام، وهم سعداء أصفى ما تكون السعادة، متفائلون أروع ما يكون التفاؤل.. أليسوا الذين انتدبهم القدر لبعث الأمة العربية.. لبناء الوطن الواحد العظيم؟

**يا لَروعةِ الطفولة.. وصفاء الأحلام!**

**الجوع وحده يستطيع أن يُبدع..**

**أن يبنيَ العالم من جديد..**

لا تظنوا نومًا هادئًا على وسادة من حرير قادرًا على أن يضيف شيئًا جميلاً إلى هذا العالم.

❖ ❖ ❖

**بَرَدى.. ياعُصفوراً يكتبُ،**
**يكتبُ شعراً للأطفالْ**
**عَلِّمْنا بجناحِكَ واركُضْ**
**يانهرَ الأطفالْ!**

وأغيب عن دمشق.. وعن «عصفورها» الذي يكتب شعرًا للأطفال..

أغيب عنها الأعوام الطوال.. مرة في بغداد متابعًا تحصيلي الجامعي.. ومرة في حلب.. مدرّسًا للغة والأدب في ثانوياتها..

ولكن مدينة العطر والمجد والياسمين تظلُّ معي.. تشدني إليها بخيوط خفية ما أظن أحدًا يستطيع لها حصرًا أو تحديدًا.

لم أنقطع عنها.. ولم تنقطع عني..

وكيف؟ وهي القلب الذي يوزّع النبض على العروق كلها..

نهبط إلى دمشق.. نزورها كلما أتيحت لنا فرصة..

فيها نلتقي رفاق الصبا.. ونقيم الندوات والمهرجانات القومية.. ونلتقي قصائدنا الملتهبة. بين يدي «عاصمة العروبة» التي يتلاقى فيها الشباب العرب من كل قطر من أقطار العروبة.

في دمشق.. كنت تجد العراق.. والأردن.. ومصر.. وتونس.. والجزائر.. والمغرب..

في دمشق .. كانت الأحلام العربية كلها تستقر، وتحاول أن تتجسد..

في دمشق.. كان الصدى يتردد قويًا واثقًا مشحونًا بالعزيمة والأمل لكل طموح عربي.. لكل ثورة عربية.. لكل خطوة تخطوها أجيال العروبة الظامئة إلى الحرية وإلى الحياة

❖ ❖ ❖

في مقهى شعبي يحتل زاوية هادئة من زوايا «الجسر الأبيض» وينساب أمامه فرع من فروع بردى الحالم الوديع، كنت أجلس مع رفيق العمر والغربة والألم، صدقي اسماعيل، هذا الذهن العربي الصافي المتقد.. نجلس ساعتين أو ثلاثًا نقرأ ونكتب، وندخن «النرجيلة» ونرصد الحياة العادية، حياة الناس الذين يمرون أمامنا في الشارع.. كان ذلك في أواسط الخمسينات.. وكانت دمشق آنئذ لاتكاد تسعها الدنيا لكثرة ما يضجُّ في صدرها من صَبَوات وأمانٍ وتطلُّعات..

وأكتب ذات يوم قصيدة بعنوان: «الجسر والمقهى الهَرِم» وأبعث بها إلى صدقي.. وأحاول أن أحمِّل القصيدة بعض ما كانَ يعصف في صدرنا وفي صدر دمشق من حب وعطش للحياة: فلأتوقفْ قليلاً عند «الجسر والمقهى الهَرِم» وأعرض بعض المقاطع من هذه القصيدة- الذكرى:

سَقْيًا- للأمسِ.. أخا الجامْ!
وسلامٌ.. يا ليلَ الشامْ!
إلْهامٌ.. ذابَ بإلهامْ
وكُؤوسٌ. تَعْبَقُ بالسَّمَرِ
وشبابٌ.. للدنيا ظامي!

❖ ❖ ❖

أفقٌ.. يتكشّفُ عن أفُقِ
في روحِ ظمآنٍ قَلِقِ
ويُهيبُ الشعرُ أنِ انْطَلِقِ

فوقَ الإشفاقِ، على الحَذَرِ
فإذا بِيَاني في رَهَقِ!

❖ ❖ ❖

عُدْ بي لِمقيلكَ في الشامِ
«نَفَسُ التنباكِ».. وأحلامي
وشرودٌ.. عَبْرَ الأيامِ
وخواطرُ «تغييرِ» البَشَرِ
ومُخَطَّطُ إنسانٍ سامي

❖ ❖ ❖

للجسرِ، و«مَقْهاه الهرِمِ»
طيفٌ في الخاطرِ لم يَرِمِ
صُوَرٌ.. تنثالُ على قلمي
شعراً.. لو مرَّ على وتَرِ
لَتَفَجَّرَ نبعٌ من نَغَمِ

❖ ❖ ❖

إنْ عُجْتَ على المقهى فَقِفِ
وتجاهَ الساقيةِ انْعَطِفِ!
كُرسيُّ القشِّ على طَرَفِ
وخيوطٌ من ضوءِ القمرِ
وسلامُ الزُّهدِ على التَّرَفِ!

❖ ❖ ❖

اجلسْ.. تسبقْكَ «النرجيلةُ»
وأبو عدنان[1].. فتى حيلةْ
ولقد تُعْييكَ.. «التشعيلةْ»
وتَرِنُّ نارُكَ فاصْطَبِرِ!
فلِكلِّ عسيرٍ تذليلةْ!

❖ ❖ ❖

ومعَ النَّفَثاتِ المؤّارَةْ
يجلو المتأمِّلُ أفكارَهْ
ويُصافحُ قلبٌ أسرارَهْ
فإذا هو في لُجِّ الفِكَرِ
نَغَمٌ.. يتلمَّسُ أوتارَهْ

❖ ❖ ❖

ألشارعُ قُربكَ.. والناسُ
حِسٌّ.. تتلوه إحساسُ
مُتَعٌ للعينِ.. وإيناسُ
صُوَرٌ تجلو شَبَحَ الضَّجَرِ
ألشارعُ قُربكَ.. والناسُ

❖ ❖ ❖

حسناءُ، ومنديلٌ شَفُّ
وفتىً بالفاقةِ مُلْتَفُّ
وخُطىً تمضي، وخُطىً تَقِفُ
وصفاءُ الأُفقِ مَدَى البَصَرِ
ونداءُ الحُبِّ.. ألا تهفو!!

❖ ❖ ❖

فرحتان عاشتهما دمشق في تاريخها الحديث، فرحتان ما أظن أنها عاشت مثلهما في تاريخها المديد، فرحة الجلاء في ١٧ نيسان من عام ١٩٤٦، وفرحة

(١) أبو عدنان: صاحب المقهى.

إعلان الوحدة بين القطرين العربيين الشقيقين سورية ومصر في عام ١٩٥٨!

وفي كلتا الفرحتين كانت الشام تجسد أحلام العروبة في كل هتاف، في كل زغرودة، في كل خلجة يخفق بها قلبها الكبير.

كانت للعرب جميعاً من محيطهم إلى خليجهم..

وكان العرب لها.. لا يساورها في هذا شك.. ولاترى فيه إلا حقيقتها التاريخية، وجوهرها الذي تنصهر فيه كل الشوائب والأعراض وتزول..

هل يناقش أحد في حقيقته؟

وهل يشك في جوهره؟

تلك هي المقولة التي كانت الشام تراها أبداً طارئةً وعارضة.

وكانت أبداً قادرة على أن تتمثل الجميع.. وتستوعب الجميع.

وتلك ميزة من ميزات المدن العظيمة التي تؤلف نسيجها الحضاري الخاص عبر العصور، وتتجاوز به العصور..

في كلتا الفرحتين عشت مع مدينتي العظيمة أياماً لا أجمل ولا أحلى..

في كلتا الفرحتين كانت أحلامنا العربية تثبّت ريشها القويّ في الأجنحة، وتطير بنا إلى المستقبل.. إلى الأمل المنشود.. الذي داعبَ- ومايزال يداعب- خيال كل عربي في السر أو في العَلَن: الوحدة، الوطن العربي الواحد.. الذي تزول فيه الحدود والسدود التي لم يكن لهذه الأمّة يد في صنعها.. لا من قريب ولا من بعيد.

في كلتا الفرحتين كانت لي، كغيري من الشعراء، قصائد وأغانٍ وأهازيج.. انتثرت في مجموعاتي الشعرية، ولا أرى مجالاً الآن لاستعادتها واستعراضها.

**بعض هذه الأحلام الجميلة تكسّر..**
**وبعضها ما يزال أجمل ما في حياتنا..**
**تبارَكَ الحُزْنُ.. يَغْوي جَمْرتي أبداً**
**إذا انتهى بالرماد اليأسُ والحزنُ**
**إني أُصبِّرُ على رؤيا تُمزِّقُني**
**كل القرابين في نيرانها امتُحِنوا**

* * *

واعود في عام ١٩٦٧ لأستقرَّ في دمشق..

عاصمة العطر والضوء والياسمين تحتضن هذه المرة طفلها القديم المشرَّد، ليهدأ فيها مع زوجة وأولاد، يحبونها مثله، ويجدون فيها الأفق الأرحب الذي يتنفسون فيه.

في قبوٍ صغيرٍ جميل تحف به «جنينةٌ» صغيرة من الخارج والداخل، وتعرِّش على سوره الخارجي شجرة ياسمين تمد رأسها حتى تكاد تغطي الرصيف، وتنازعها السورَ الصغير شجرةُ ليمون عطرة تنافس الياسمينة، بما توزع من أريجٍ يستقبل كل هابط إلى قبونا..

في هذا القبو حللت منذ عام النكسة.. وما أزال.

شجرات النارنج الثلاث التي تحتلُّ حوض التراب في الداخل هي ملتقى العصافير كل صباح.. وليس أشعر ولا أطرب من عصافير دمشق عند الصباح.. أذكر أني أهديت إليها ذات يوم خاطرة شعرية منثورة تقول:

**أيتها المخلوقاتُ الصغيرة**
**التي تحملُ الصباحَ في مناقيرها..**
**وتشربُ السُّمْرةَ والضوءَ شعراً وفَرَحاً..**
**أيتها المخلوقاتُ الرائعة!**
**التي تلتهم أصواتُها شجيراتِ**
**النارنج الثلاث**
**مع أشعة الشمس الأولى**
**في حديقة قبونا المتواضع**
**لا أدري أيُّ شاعر حديث قال عنك**
**في إحدى «قصائده»**
**«كدتُ أحسدُ الطيورَ على حياتها**
**لو لم أتذكَّرْ أنها ليست شاعرة!»**
**يا «شاربةَ الرحيقِ المُفَلْفَل»**
**كما وصَفَكِ شاعرنا القديم**(1)
**أينَ يمكنُ أن يتفجَّر الشعر**
**إذا سكتت هذه «السمفونيةُ» الساحرة**
**على شجيراتِ النارنج الثلاث..**
**التي غرسناها أنا والسمراء**
**في مطلع الربيع الفائت..**

**ونحن نحلم بالمناقيرِ الصغيرةِ**
**تملؤها كلَّ صباح؟**
**نعم، أين يمكنُ أن يتفجَّرَ الشعرُ والفَرَح**
**أيتها المخلوقاتُ الصغيرةُ المُبدعة؟**
**يا «شاربة الرحيقِ المُفلفل»!**
**لاتغادري حديقةَ قبونا المتواضع..**
**لاتتركي شجيرات النارنج والمدّاد**
**الأخضر الذي يرصّع بأزهاره الجدار!**
**سنُبكّر أنا وسمرائي، مع أشعة**
**الشمس الأولى كل يوم، لنسمعَ**
**«سمفونيَّة» الصباح..**

* * *

**عاصمة العطر والضوء والياسمين تَتَنَّح..**
**العمران يمتدُّ.. والأخضرُ يتراجَع..**
**دمشق الزمرّدة المنداحة شرقاً وغرباً حتى الأفق،**
**تُسلم ملايين النجوم الخضر من غوطتها التاريخية للإسمنت والحديد..**
**ظاهرةٌ ابتليت بها كل عواصم العالم في العصر الحديث..**
**غابة الاسمنت تغزو غابة الخُضرة..**

ولكن الياسمين ما يزال يقاوم.. يصرّ على أن مدينته الخالدة لا بد أن تظل

(1) انظر ديوان امرئ القيس: المعلقة ص٦٣.

مفتوحة النوافذ، مفتوحة الصدر للعطر والأريج..

حديقة «السبكي» وحديقة «الجاحظ» المُخضرمتان ما تزالان تدعوانك لتملأ رئتيك من «صبّا بردى» ومن أنفاس الغوطة التي تهبُّ من بعيد..

في حديقة «الجاحظ» الأنيقة، الملمومة على نفسها كفراشة لاتُريد أن تُتعب جناحيها بالطيران، تعودتُ أنا وزوجتي أن نلتقط أنفاس الصباح الأولى من كل يوم بمشوار نطوف فيه من خمس إلى عشر مرات أحياناً حول مملكة «الجاحظ» الصغيرة، قبل أن نعود إلى البيت ونبدأ عمل النهار..

ولكي تتنشق أحلى وأنقى نسيم في الدنيا، وتحس بأعذب متعة تتغلغل في صدرك، استيقظ مع أشعة الشمس الأولى، وطف ساعة أو بعض الساعة في إحدى حدائق دمشق، أو في أحد مُتنزَّهاتها.. عندئذ ستدرك أي سرٍّ من أسرار الطبيعة تخبئ «بنتُ قاسيون» الخالدة في حناياها، وأي نعمى حباها بها خالق هذا الكون!.

❖ ❖ ❖

أيَّتها المُلْهمة ! ياأقْدم مدينة ما تزالُ حيةً عامرةً على وجه الأرض!

كما يؤكد تاريخُ الحضارة، وتاريخ العمران، وتاريخُ العبير..

سأقف قليلاً لأعيد على مسمعك نشيداً افتتحتُ به مسرحية شعرية لي. استعرتُ ركائزها الأولى من تاريخك.

إني أحبُّ أن أعود معكِ قليلاً إلى الوراء.. إلى التاريخ..

اسمحي لي أُعد على سمعك هذا الحُداء الذي جعلته مدخلاً لمسرحية «ابن الأيهم، الإزار الجريح»، وليكنْ وقفةَ استراحة خلال سفرك الطويل. ودندنةَ عود دمشقيٍّ تعودت أن تُسكري به العصور. سأنقل إليك النشيد مع مُقدمته في مطلع المسرحية:

«قافلةٌ غسانية، تجتاز بساتين الغوطة، قادمةً من الحجاز، مثقلةً بالبضاعة من شتى الألوان، يحدوها الحُداةُ بأصوات تذوبُ رخامةً ورقةً، وهي تشارفُ أسوارَ دمشق. يرتفع الحداء ويتموج بهيجاً مرحاً، حين تدخل القافلةُ أبواب المدينة، كأنما يحمل في أعطافه كل ندى الغوطة وأنسامَها.

في ركن من أحد الشوارع يقف رجلان جاوزا الأربعين.. يبدو أنهما شاعران.. من أولئك الشعراء الذين يَفِدون على الملوك. يرقب الرجلان القافلة وهما يُنصتان في لذة إلى الحُداء الرخيم..

الحُداة يُنشدون.. وهم يدخلون المدينة التاريخية. الغارقةَ بين الخُضرة والظلال»:

خَلّفْنا البـيـدَ العَطْشى
وَدَعْنا الرملَ الأغبَرْ
ولَهاةَ الصحراءِ الحَرّى
وبساطَ الرمضاءِ الأحمرْ
هاتي.. ياأيكةُ ظِلَّيْكِ
مُدّي يا شامُ ذِراعَيْكِ
الغُوطةُ أقداحٌ ومُدامْ
والجنّةُ عُصفورٌ ياشامْ!
في صدرِكِ.. عُصفورٌ أخضَرْ
حُلُمٌ يصحو.. حُلُمٌ يَسْكَرْ
ياأنْهُرَ السحرِ.. سَلامْ!
ياأرضَ العطرِ.. سَلامْ!

❖ ❖ ❖

الأول: «في ذهول»
أتسمعُ؟
الثاني: موجةٌ خضراءُ
من طيب، ومن نَغَمٍ
الأول: أُحِسُّ لهذه النَّبَراتِ
أجْنِحةً..
الثاني: ولِلْكَلِمِ..
تَطيرُ.. تَطيرُ..
تنفُضُ ريشها المسحورَ ملْءَ دمي
الأول: شبابُ المُلْكِ من غسَّانَ..
لا أُوقِظْتُ مِنْ حُلُمي!
كأنّي بالرحيقِ يُدارُ،
والأوتارُ من خَدَمي
كأنّي بالنعيمِ الآنَ
مسفوحاً على قَدَمي
وعَشْرٌ من لِداتِ الحُورِ،
ياسَكَراتي ازْدَحِمي!
يُطوِّقْنَ الفَتَى اليَمَنيُّ[1]..
أشْرِبُهنَّ في نَهَمِ
أجُرُّ الذيلَ، والقُبُلاتُ..
خلفي.. من فَمٍ لِفَمِ
الثاني: دَعِ الحُلُمَ الغَويَّ الآنَ..
دَعْنا من نَدَى غَسّانَ..
نَرميهِ غداً بالسحرِ..
نُمطره شُرُودَ الشعرِ..
دَعْنا الآنَ..
واشْرَبْ روعةَ النَّغَمِ!
«يُرهِفان السمع.. يواصل الحُداةُ النشيد..»

عُدْنا ياشامُ من السَّفَرِ
عُدْنا بفَراشاتِ السَّحَرِ
بضفائرَ.. كانت للقمرِ
كانت لِصبايا الجانْ..
زُرْقٌ كالصحو حِسانْ..
خُضْرٌ كَرُؤى بُستانْ..
رَوّاه كوثَرُكِ الأسمَرْ[2]
فسقى الدنيا.. ومضى يسكَرْ
الجنّةُ.. عُصفورٌ يسكَرْ
في صدرِكِ.. عصفورٌ أخضَرْ

---

(١) كان المتكلم الأول حسان بن ثابت الأنصاري، والثاني الأعشى.

(٢) إشارة إلى نهر بردى.

يا شـــــامُ.. ســـــــلامْ!

يا أرضَ المجـــــدِ.. ســــلامْ!

❖ ❖ ❖

ويستيقظُ سلامُ دمشق، بنتُ الأزل، ذات يوم على غارة حاقدة، غارة صهيونية تصب حُمَمَها على الخُضرة والنَّضْرة والحبِّ والجمال.

كان ذلك في حرب تشرين التي أُتيح لنا فيها أن نؤدبَ المعتدي يومًا أو بعض يوم، وأن يُلقّنه أبطالنا الشباب في البر والبحر والجو درسًا لاينساه.. حين:

نادا هُمُ البرقُ.. فاجتازوه وانهمروا
عند الشهيدِ.. تلاقى اللهُ والبشرُ

❖ ❖ ❖

في ساعتين.. خُلقنا كلُّنا بشرًا
قبلَ الشهادةِ.. لاوجهٌ ولاصُوَرُ
في ساعتين.. تعالَتْ كبرياؤُهما
كيفَ انتهى في عصورِ الغربةِ السَّفَرُ
دَمُ الشبابِ.. أفيقي يا بيادرنا
على العطاءِ.. وجُنَّ الزرعُ والثَّمَرُ

في تلك الساعات الخاطفة، المضيئة في عمر التاريخ، انتضت الشام كبرياءَها وعروبتها.. وراحت:

تُلَقِّنُ المعتدي دَرْسًا.. تُعلِّمُه
كيف الطريقُ إلى الإنسانِ يُختَصَرُ
وكيفَ تَهْوي «أساطيرٌ».. هياكلُها
في الحيِّ.. بينَ يديْ أطفالِنا أُكَرُ
وكيفَ يَرْجِعُ حقٌّ.. ظَنَّ سارقُه
أنَّ الشرائعَ بالسكّينِ تندثِرُ

وراحت حناجرُ الشعر والفن تهتف لدمشق.. وكنتُ بين الحناجر التي تغنّي:

يا شامُ.. مُدّي بساطَ الحُبِّ.. واحدةٌ
كأسُ العروبةِ.. وليَخْضوضرِ السَّمَرُ
اسقي العطاشَ.. حديثُ المجدِ رائعةٌ
من الملاحمِ.. يغنّي دونَها السَّهَرُ
شبابُنا في مُتُونِ الريحِ أشرعةٌ
وفي التلالِ دَمٌ بالنَّصرِ يأتزرُ
مُدّي بساطَ الهوى.. ما زالَ في دمنا
من ياسمينكِ كنزٌ للهوى عَطِرُ
وقفتِ في عَتَباتِ الخُلدِ شامخةً
بالأنبياءِ تَغَطَّى المَرْجُ والزَّهَرُ
يقاتلُ النَّسْرُ.. يَنْسى غيرَ مَلْعَبِه
يَنْسى اسمَه.. في السماواتِ اسمُهُ الظَّفَرُ
يوشوشُ المُهْرةَ السمراءَ مُبتسمًا:
في نَعْلِكَ الموتُ..
أدري كيفَ أنْتَصِرُ

وفي غمرة هذه البطولات، ينتهز العدو فرصة فيقوم بغارة صهيونية حاقدة على

عرائش الضوء والحب والجمال.. على الشام.. وتحت الحِمَم المتساقطة بالقرب من قبوي.. بالقرب من «نارنجاتنا» الثلاث..

أذكر أني كتبت قصيدة صغيرة بعنوان: يا ياسمين دمشق! كان ذلك في يوم ٢٩/ ١٠/ ١٩٧٣ فهل تأذَنُ لي «بنتُ قاسيون» مدينتي الخالدة، إلياذةُ العروبة، ونبضُها المتجدِّد الباقي. أن أختم حديثي بهذه القصيدة، وإلى لقاء يتجدَّد معها كلما رَنَّ وَتَرٌ. وغنَّت قافية، وامتُشِقَ حُسام..

تَسْقي من الأزلِ السحيقِ وتَسْكَرُ
ماذا أقول؟ وأيَّ خمرِك أعصِرُ؟
يا ياسمين دمشقَ، مُدَّ بيارقي
مَطَرًا. بملحمةِ الرسالةِ يَهْدُرُ
يا ياسمين دمشقَ، عِطرك أبيضُ
وتغطرستْ أفعى، فعطرُكَ أحمرُ
وغضبتَ فالوطنُ الكبير عَباءَةٌ
حطَّتْ على بَرَدى، ونسرٌ أسمرُ
هَشَّمتها أسطورةٌ.. وذَرَوْتَها
كلُّ الغُزاة على العبير تكسَّروا
كلُّ الغُزاة.. وظلَّ قنديلُ الهوى
أبداً على العطر المُدَلَّلِ يَسْهَرُ
تمتدُّ يالونَ العبيرِ جَهنَّمًا
فوق الرمالِ.. جَهَنَّمًا تَتَسعَّرُ
وتُقَهقِهُ الصحراءُ.. تحت نِعالها
سوداءُ من قِصص الجريمةِ تُعْبَرُ
يا ياسمينَ دمشقَ.. حلوقٌ واحدٌ
وطنُ العروبةِ بالأريجِ مُسَوَّرُ
بالنارِ بالغضب المُقدس، بالرؤى
بالأنبياء.. من التراب تفجَّروا
من كل زنبقةٍ أطلَّ مُقاتلٌ
من كلِّ سوسنةٍ تحدَّرَ خنجرُ
وُلدوا على بردى مُروجَ غمامةٍ
بالصاعقاتِ، وبالطفولة تُزْهرُ
من أين؟ من أعماقِ أعماقِ الثرى
قَدَرٌ يُزيحُ غطاءه، ويزمجرُ

❖ ❖ ❖

يا قامةَ الغضب الذي لاينحني
ميلادُكِ العربيُّ أخضرُ أخضرُ
يا ياسمين دمشقَ، وحدةُ أمَّةٍ
بيد النُّسور، يد النسور تُسطِّرُ

❖ ❖ ❖

٣١

■ «زكريا تامر، حنا مينة، أدونيس، عبد الرحمن منيف»

# أشكال الأسطورة في الأدب العربي المعاصر

د. إيريك غوتيه *



## تمهيد

قبل أن أبدأ بالموضوع، أعتقد أنه من المفيد أن أجيب على السؤال التالي: ما الأسطورة أو بالأحرى عن أية أسطورة أتكلم؟ قال رولان بارت «كل شيء يمكن أن يكون أسطورة[1]»، في هذه الدراسة أعني بكلمة «أسطورة» الشخصيات والتصورات التاريخية أو الدينية التي تشكل نماذج مثالية (archétypes) قد تدل على أنّ ما في الثقافة الإنسانية يستمر ويتكرّر أو بالعكس يتغيّر.

(1) R. Barthes, Mythologie, éditions Du Seuil, 1957, (p.216)

(*) د. إيريك غوتيه: باحث وناقد أدبي من فرنسا. عمل لمدة زمنية في المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق.

- العمل الفني: الفنان قحطان الطلاع.



جميع العلوم الإنسانية، من التاريخ إلى الفلسفة، مروراً بعلم الاجتماع وعلم الإنسان، والعلوم السياسية، تهتم بالأسطورة. في الأدب أيضاً ندرس الأسطورة وخاصةً العلاقات القائمة بين الأسطورة والنص الأدبي سواء أكان ذلك على مستوى الشكل، الأسلوب، أو على مستوى المضمون، المعاني.

عندما نقرأ الأدب العربي المعاصر نلاحظ أن هذا الأدب له علاقة قوية ومباشرة مع الأساطير على أشكالها. وهذه الظاهرة ليست جديدة: كلنا نعرف أن النصوص الكلاسيكية شعرًا أو نثرًا كانت تتغذى بالمادة الأسطورية.

موضوعنا هو تقديم أشكال الأسطورة في بعض الأعمال الأدبية، ثم توضيح العلاقة بين الأسطورة والأدب. سأعتمد في دراستي على عدد محدود من الأعمال

الأدبية تم اختيارها لأنها تخدم الموضوع ولكن كان بإمكاني أن أختار غيرها وأصل إلى النتائج نفسها.

- ما هي الأعمال التي اعتمدت عليها؟

-وما هي الأساطير التي لفتت انتباهي؟

سأتحدث أولاً عن أسطورة أدبية وهي أسطورة شهر زاد كما يعالجها القاص المعاصر السوري زكريا تامر في قصة من قصصه القصيرة.

ثانيًا: عن أسطورة البطل الذي لايُهزَم/ أو البطل الهرقلي في رواية من روايات حنامينة.

ثالثًا: سأعرّج على الشعر وعلى أسطورة الفينيق كما يراها أدونيس.

رابعًا: سأتوقف عند الصفحة الأولى لرواية «التيه» للكاتب الذي رحل قبل بضعة أسابيع، وهو عبد الرحمن منيف.

وأخيرًا: سأعبّر عن بعض الملاحظات التي تبدو لي مهمة في ميداني الأسطورة والأدب العربي المعاصر.

١ - شهرزاد:

موضوع الفتاة الحذرة والذكية التي تروي الحكايات في سبيل إبعاد، وفي النهاية إلغاء خطر ماله جذور هندية. إن شهرزاد تشكّل النموذج المثالي لهذه الفتاة وشخصية أسطورية حديثة مقارنةً بشخصيات أخرى، إذ أنها ظهرت في «ألف ليلة وليلة»، وهي أهم مجموعات الحكايات الشعبية في الثقافة الشرقية.

من المعروف أنّ حكايات «ألف ليلة وليلة» لها جذور متعددة، بعضها هندية وبعضها فارسية وعربية، بشكل رئيسي، نستطيع القول: إنّ شخصية شهرزاد عبرت العصور وجاوزت حدود الأدب العربي، إنها أُدخلت إلى العالم الغربي من قبل غالاند GALLAND، ثم استقرت فيه بفضل كتّاب وفنانين غربيين، كما أنها أثرت على المتخيّل الغربي. طبعًا شخصية شهرزاد برزت على أشكال مختلفة في الكثير من الأعمال الأدبية العربية المعاصرة، في الرواية والقصة، والشعر، وحتى المسرح. أما في قصة «شهريار وشهرزاد»[٢]، فلمّح زكريا تامر بشكل واضح إلى الحكاية التي تشكل الإطار القصصي العام لمجموعة «ألف ليلة وليلة» وهي حكاية الملك شهريار وبنت وزيره شهرزاد. علاوة على العنوان وافتتاح القصة «في الليلة الواحدة بعد الألف» وبعض الإشارات الأخرى، الشيء الملفت للنظر هو الدور الذي تلعبه الحكاية كعنصر أساسي للقصة: في القسم الأول: «التزوير» يروي شهريار حكايات «خبيثة ومثيرة ومشوّقة» لزوجته الملكة شهرزاد ويبقى على

(٢) زكريا تامر، «نداء نوح»، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ١٩٩٤ (ص٢٣١).

قيد الحياة مادام يقدر أن يواصل روايته... ولكن ما إن أنّه شهريار روايته، حتى أمرت الملكة بقتله...

ثم يأتي القسم الثاني، «الليلة الأخيرة»، الذي ينقل القارئ من القرون الوسطى إلى القرن العشرين: المكان بيت من البيوت، الشخصيات تحمل نفس الأسماء، ولكن شهريار أصبح ماسح الأحذية وأصبحت شهرزاد بنت صديقه صانع الأحذية. إنّ الخلاف بينهما كبير ويتكرر يوميًا: تريد شهرزاد أن تسلي زوجها، وهي تروي له حكايات ولكنه يرفض ويفضّل مشاهدة أي برنامج تلفزيوني ولو كان سخيفًا. في النهاية لم يعد شهريار يتحمّل إلحاح زوجته فينفجر غضبًا ويأمرها بأن تخرس! وتنتهي القصة بهذه الجملة التي تحمل الكثير من المعاني الضمنية: «فخافت شهرزاد، وسكتت عن الكلام كأي عربي وعربية.».

من خلال هذه الجملة يُبرز الكاتب أهمية الكلام ووظيفته الاجتماعية بطرح مشكلة غيابه، أو استحالته، سواء أكان ذلك على مستوى الزوجين أو على مستوى المجتمع بكامله، ملمّحًا نوعًا ما إلى خمود الشعب وإلى عجزه أن يرفع صوته مطالبًا بحقوقه. ومن الجدير بالذكر هنا، أن هذه الوظيفة الاجتماعية والإنسانية للحكاية وللكلام بشكل عام تظهر أيضًا في كثير من القصص الأخرى لزكريا تامر[٣].

هنا، الكاتب استخدم أو وظّف شخصيتي شهرزاد وشهريار ولكنه قام ببعض التغييرات، وعكس الأدوار: في «ألف ليلة وليلة»: شهرزاد، بنت الوزير، تروي الحكايات للملك شهريار حتى لايقتلها بعد مضاجعتها مباشرة. أما في هذه القصة، أو على الأقل في القسم الأول منها: الرجل هو الذي يواجه رغبات المرأة القاتلة، كذلك في القسم الثاني: حيث نرى أن شهريارنا الحديث يفضل مشاهدة التلفاز على الاستماع إلى حكايات زوجته التي لم تعد مشوقة على مايبدو...

## ٢ - البطل الذي لايُهـزَم/ البطل الهرقلي

حنا مينة: أشهر روائي سوري معاصر ويُعَدُّ الروائي السوري الأول وربما الوحيد الذي كرّس عددًا من مؤلفاته إلى وصف عالم البحر والصيّادين والبَحّارة. ومن مواضيع رواياته المفضلة: الطبقات الشعبية

(٣) مثلاً في قصة «المحسودة»، وقعت خديجة - وهي كشهرزاد إمرأة صبية وجميلة - في ورطة خطيرة إذ أنها خانت زوجها المسافر ووجدت نفسها حاملاً... فكيف تنجو؟ حتى تخرج من هذه الورطة وتحافظ على سمعتها وتبقى على قيد الحياة، تلجأ إلى رواية قصة خيالية كتعليل للأحداث التي يستعصي عليها تفسيرُها، أو تستخدمها لتبرير ما تودّ التستّر عليه من فضيحة. زكريا تامر، «سنضحك» دار رياض الريس للكتب و النشر، بيروت ١٩٩٨ (ص١٥١).

وهمومها، الإنسان وقدرته على تجاوز الحواجز، مقاومة المستعمر والكفاح ضد الرأسماليين ومايرافقهم من ظلم وقهر واستبداد.

وكان بإمكاني أن أذكر بصدد روايات حنا مينة عشرات الأساطير التي يرددها البحارة: في «الشراع والعاصفة» مثلاً يقول خليل أحد الصيادين: «في البحر قصر الملك الذي جدرانه من مرجان ونوافذه من كهرمان وسقفه من ياقوت(...) وكانت تعيش في هذا القصر أميرات البحر، ومربية عجوز تحفظ حكايات كثيرة عن العالم الذي فوق الماء...[٤]»، لدينا مثال آخر في رواية «حكاية بحار»: حيث تروي لنا إحدى الشخصيات أسطورة عروس البحر[٥] إلخ. ولكن أعتقد أن الطابع الأسطوري لروايات مينة يأتي أولاً من طبيعة أبطاله الذين يتمتعون فعلاً بنفس بطولي، وشجاعة ظاهرة، وتفاؤل ملموس، وروح التضحية، إضافةً إلى طاقة جنسية استثنائية وقوة جسدية هرقلية. بل سنقول إنهم بهذه الصفات يتحولون إلى شخصيات أسطورية، ويعيشون مغامراتهم في عالم البحر الذي يرمز في آن واحد إلى الحياة والموت

زكريا المرسنلي، بطل رواية «الياطر»، يشكّل نموذجًا عن هذا الشخصيات: إنه يؤكد تميّزه من الصفحات الأولى للكتاب قائلاً: «أنازكريا المرسنلي(...) أنا بيد واحدة. اليد الأخرى بترها من الرسغ إصبع ديناميت(...) زكريا المرسنلي هو زكريا المرسنلي(...) صيادكم وتاج رأسكم جميعًا[٦]». كما نرى في الرواية، أنه قادر على التضحية من أجل الآخرين وهذا ماحدث عندما دخل الحوت إلى الميناء: غاص تحته وربطه بحبل حتى ليسحبه على الشاطئ. فمعركته ضد الحوت عمله البطولي ورمز قوته ورجولته.، إنه يتباهى بهذا العمل قائلاً: «أنا زكريا المرسنلي رابط الحوت في الماء، الراقص على ظهره في الماء، الذي تحدثت الإسكندرونة كلها عن فعلته[٧]...» ويضيف «أنا رب الشاطئ[٨]».

جعل حنا مينة هذا الحوت رمزًا للأخطار التي تهدّد الوطن، أولها الاستعمار الفرنسي. فزكريا المرسنلي يمثّل الشعب الذي يناضل ضد هذه القوات إلى أن ينتصر في النهاية. كذلك الطروسي، بطل



(٤) حنا مينة، «الشراع والعاصفة»، دار الآداب، بيروت ١٩٧٧ (ص٢٢٣)
(٥) حنا مينة، «حكاية بحار»، دار الآداب، بيروت ١٩٨٢ (ص١٢-١٣)
(٦) حنا مينة، «الياطر»، دار الآداب، بيروت ١٩٨٤ (ص٣).
(٧) «الياطر» (ص٩).
(٨) «الياطر» (ص١٥).

رواية «الشراع والعاصفة» يمثّل أسطورة الرجل الوحيد الذي ينتصر على العاصفة كما ينتصر على الظروف في النهاية.

**٣ - الفينيق المبشّر بعودة تموز عند الشاعر أدونيس[٩]:**

-أولاً- ملاحظة حول اسم الشاعر: عندما اختار الشاعر هذا الاسم المستعار، وكأنه أراد أن يتخلّى عن هويته، والتماثل مع اسم مقتبس من ميثولوجيا حضارات مابين النهرين وشرق البحر المتوسط. ذلك أن أسطورة أدونيس التي اقتبس منها الشاعر اسمه، ترجع إلى إله الخصب عند الفينيقيين، مع دورتها المكوّنة من ميلاد، وعذاب، وموت، وانبعاث. ويقابله تموز لدى سكان مابين النهرين. فلدينا مرجع إلى إله وثني استنتج منه أيضًا بعض النقاد أن أدونيس تخلّى عن هويته الإسلامية.

-ثانيًا- في موضوع شعره: كان أدونيس في عداد شعراء سمّاهم الكاتب جبرا إبراهيم جبرا «الشعراء التموزيين»، مع يوسف الخال وبدر شاكر السيّاب وغيرهما، والشيء الذي يجمع بين هؤلاء الشعراء، مع أنهم اختاروا الشعر الحر والابتعاد عن البحور الكلاسيكية، ترسّخهم في الأساطير القديمة. إنهم قاموا بقراءة جديدة لأساطير لاتنتمي إلى التراث العربي الإسلامي. وبفضل أدونيس والتموزيين، تم إغناء هذه الميثولوجيا الوثنية بمعاني جديدة مصدرها التحولات التي حدثت في الأربعينات والخمسينات من القرن العشرين.

ففي قصائد أدونيس الأولى، ترمز الأسطورة إلى ميلاد جديد، انبعاث بلاد الشام التي تشكل حينئذ واقعًا جغرافيًا عند مفكري الحزب القومي السوري. وكان أدونيس من أتباع أنطون سعادة - مؤسس الحزب القومي السوري في الثلاثينات - الذي كان يرى تتابعًا تاريخيًا بين سورية القديمة وسورية الحديثة وكان يشجع الكتّاب والفنّانين على إحياء الأساطير السورية في أعمالهم، كوسيلة لتأكيد الهوية الوطنية.

فيشترك الشعراء التموزيون في وصفهم الواقع كأرض مخربة حيث اختفت القيم الإنسانية ومبادئ الحضارة، فيدعون إلى قيم جديدة ويعتقدون أن العالم الجديد الذي يرغبون فيه، لن يتحقق إلا بعد موت

(٩) في هذا الموضوع، استفدنا من قراءة مقالين قيّمين:

Muhammad Jamal Barout, "Adonis et la poésie arabe modernne", Adonis, un poéte dans le monde d'aujourd'hui 1950-2000, Institut du Monde Arabe, 2000(p.84).

Jérôme Roger, Le mythe de Tammouz dans la moderntè poétique arbe", peuples méditerranéens,nO56-57, 1991 (p.227).

القديم. ويعد الموت الانبعاث والخصب أي موت الإله أدونيس تموز.

كمثال: اخترت مقطعين قصيرين من قصيدة «البعث والرماد» التي صدرت سنة ١٩٥٧(١٠)، والتي تنقسم إلى أربعة أقسام: المقطع الأول: مأخوذ من «رماد عائشة»، والثاني: من «ترتيلة البعث». من الواضح هنا أن أسطورة الفينيق، هذا الطير العجيب القادر على الانبعاث من رماده، أصبحت صورة تجاوز حضارة هرمة ورمز الإحياء والتجدد. وسط الظلمات التي تغطي العالم العربي المشخّص بـ(عائشة)، امرأة عجوز، فجأةً، يظهر الفينيق الذي يمثل عودة تموز ويبشّر بوصول الربيع.

**عائشةُ جارتُنا العجوزُ مثل قفصٍ معلّقٍ**
**تؤمن بالرُّكام والفراغ والطُّرر**
**وبالقضاء والقدر.(...)**

**فينيقُ، تلك لحظةُ انبعاثكَ الجديد.**
**صار شبهُ الرَّمادِ صار شرراً ولهباً كواكبياً**
**والربيعُ دبَّ في الجذور، في الثَّرى،**
**أراح رملَ أمسنا - العجوزَ والثلاثةَ،**
**الرُّكام والفراغ والدُّجى.(...)**

عائشة: العجوز، القفص، الإيمان بالرُّكام والفراغ والطُّرر، رمل الأمس، الدُّجى... طبعاً نرى أنّ وصف عائشة له دلالة سلبية واضحة. وبالمقابل يظهر الفينيق وكأنه رمز الحياة والتجديد، الربيع بعد الشتاء، النور بعد الظلمات، إزاحة رمل الأمس...

**٤ - الجنة القرآنية:** (حتى تكون الأمور واضحة، لا أقول إن الجنة القرآنية أسطورة، بل إنّ صورة الجنة تظهر كنموذج مثالي عند بعض الكتّاب العرب المعاصرين، منهم عبد الرحمن منيف كما سنراه في ما يلي):

إنه وادي العيون

فجأة، وسط الصحراء القاسية العنيدة، تنبثق هذه البقعة الخضراء، وكأنها انفجرت من باطن الأرض أو سقطت من السماء، فهي تختلف عن كل ما حولها، أو بالأحرى ليس بينها وبين ما حولها أية صلة، حتى ليحار الإنسان وينبهر، فيندفع إلى التساؤل ثم العجب «كيف انفجرت المياه والخضرة في مكان مثل هذا؟» لكن هذا العجب يزول تدريجيّاً ليحل مكانه نوع من الإكبار الغامض ثم التأمل. إنها حالة من الحالات القليلة التي تعبر فيها الطبيعة عن عبقريتها وجموحها، وتبقى هكذا عصية على أي تفسير.

(١٠) «البعث والرماد» قصيدة من «قصائد أولى» لأدونيس: ألف الشاعر هذه القصائد بين ١٩٤٨ و١٩٥٥. اعتمدنا في هذا العمل على الطبعة الأولى لـ «الآثار الكاملة»، دار العودة، بيروت ١٩٧١ (المجلد الأول، ص٢٤٩).

وادي العيون: قد يبدو بنظر الذين يسكنون فيه مألوفًا، وبعض الأحيان لايثير تساؤلات كبيرة، لأن هؤلاء تعودوا أن يروا أشجار النخيل تملأ الوادي، وتعودوا أن يروا الينابيع تنفجر في أمكنة عديدة خلال فصل الشتاء ثم بداية الربيع. إلا أنهم، رغم العادة، يحسون أن قدرة مباركة هي التي ترعاهم وتيسر لهم الحياة. أما إذا جاءت القوافل، وقد جللتها أكوام الغبار، وهدّها التعب والعطش، وأخذت تجد في السير، خاصة في المرحلة الأخيرة، لتصل إلى وادي العيون بأسرع وقت، فكانت القافلة كلها تمتلئ نشوة أقرب إلى الرعونة، لكنها لاتلبث أن تسيطر على اندفاعها حين ترى الماء، متذرعة بحجة أن الذي خلق الدنيا والبشر خلق في نفس الوقت وادي العيون في هذا المكان بالذات، ليكون إنقاذًا من الموت في هذه الصحراء الغادرة الملعونة. فإذا استقرت القافلة، وفكت أحمالها، وارتوى الرجال والدواب، فإن نوعًا من الخدر اللذيذ، لايلبث أن يتحول إلى رضا عارم، يسيطر على كل شيء، ولا يعرف ما إذا كان ذلك يتولد من المناخ أم من عذوبة الماء، أو ربما نتيجة الشعور بزوال الخطر، لأنه لايقتصر على البشر وحدهم، إذ يتجاوزهم ليصيب الحيوانات أيضًا، فتصبح أ قل طاعة وأقل رغبة على الاستجابة للأحمال الثقيلة أو على مواصلة السفر بعد ذلك.

لندرس هذا النص الجميل الذي يقع في الصفحة الافتتاحية لرواية «التيه»: وهي المجلد الأول لخماسية «مدن الملح[11]». قبل أن أكمل، من المفيد أن أذكر باختصار موضوع «مدن الملح» (٢٥٠٠صفحة): يروي فيها عبد الرحمن منيف تاريخ السلطنة الهُديبية منذ تأسيسها حتى اكتشاف النفط الذي يحدد نهاية حضارة الصحراء القديمة وبداية الحضارة الصناعية الحديثة... في رأيي ليس تاريخ هذه السلطنة الخيالية إلا الصورة الروائية لتاريخ بلد موجود في الواقع وهو المملكة العربية السعودية [12].

-ماذا يقصد الكاتب بـ «مدن الملح»؟. إن الكاتب يصف نشأة وتطور المدن التي ظهرت خلال سنوات قليلة في الخليج العربي، وخاصة السعودية قائلاً: إنها مدن الملح. بهذه الإستعارة يقصد أنها خلقت من اللاشيء وفي اللامكان، ولذلك ستبقى وتعيش مادام النفط موجودًا ولكن

(١١) عبد الرحمن منيف، «مدن الملح»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤ (ج١)،١٩٨٥-١٢١(ج٢)،١٩٨٩(ج٣و٤و٥).

(12): Eric Gautier, Individu et société dans la littérature romanesque du Moyen- Orient: LArabie Saoudite á travers Mudun al - milh de Abdul Rahman Mounif, Thése de doctorat dirgée par Heidi Toëlle, Aix- Marseille I, 1993.

مامصيرها إذا جفت الآبار وانقطعت سيل الدولارات؟ إنها ستذوب مثل كتلة ملح إذا سقطت عليها قطرة ماء...

لدينا وصف دقيق لواد اسمه «وادي العيون». نحن هنا في بداية القصة ويقوم الراوي بمقارنة هذا المكان بمكان آخر، وهو الصحراء. طبعًا لن أحلّل بدقة هذين المكانين (قمتُ بهذا العمل في مقال نشر في مجلة الـ BEO ،مجلة المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق[13]. سأكتفي القول باختصار ما هي خصائص وادي العيون والصحراء؟:

أ - **خصائص وادي العيون:**

وادي العيون، إنه اسم ولكنه ليس خاليًا من المعاني وهو يتكون من اسمين «واد» و«عيون» والثاني مضاف إلى الأول. و«عيون» جمع «عين» وهو منبع الماء وفي قاموس «لسان العرب» نقرأ مايلي: «عين الماء الحياة للناس». فمن البداية نستطيع القول: إنّ اسم هذا المكان له دلالة ضمنية إيجابية، وإنّ هذه الدلالة موجودة في كل النص. وسميّ الوادي «بقعة خضراء» وهذه التسمية تدلّ على أنه مكان ضيق ومحدود، مختلف عن كل ماحوله. ثم يتساءل الراوي: «كيف انفجرت المياه والخضرة في مكان مثل هذا؟» فنلاحظ أن عنصر الماء موجود من بداية المقطع إلى نهايته، كذلك الخضرة الكثيفة والرطوبة والهواء المنعش: «أشجار النخيل تملأ الوادي» (س١٠)، «الينابيع تنفجر» (س١١)، «عذوبة الماء» (س٢٠). هناك أيضًا المُناخ (س٢٠) أبرد وأرطب من مُناخ الصحراء، وله تأثير إيجابي على سكان الوادي من جهة، وعلى القوافل من جهة أخرى، ونقرأ (س١٧) أن الوادي ينقذها من الموت: «إنقاذًا من الموت».

فنلاحظ أن الوادي يتعارض مع الصحراء مثلما تتعارض الحياة مع الموت. إضافة إلى ذلك، وادي العيون مكان آمن (س٢١) ويتكلم الراوي عن «الشعور بزوال الخطر» الذي يحسه المسافرون عند وصولهم إليه، ثم عن «الرضا العارم» (س٢٢) الذي يسيطر على الرجال والدواب حالما يشربون من ماء الوادي أو يتذوقون هواءه المخدّر. لذلك يعتقد سكان الوادي أنّ «قدرة مباركة» تحميهم وتيّسر لهم الحياة.

ب - **خصائص الصحراء**

يصفها الراوي على أنها «قاسية» و«عنيدة»: قاس عكس طري، وفي هذا السياق تعني الأرض القاسية الأرض التي لاتنبت شيئًا. إنها أرض عقيم والحياة فيها صعبة. أما كلمة «عنيدة» فتعني أنّ الصحراء لاتخضع لأحد. لدينا هنا

(13)Eric Gautier, "Le Wadi des sources:, Bulletin d' Etudes Orentales, IFEAD, Tome 51. 1999 (p.229-248).

تشخيص للصحراء، وهي مكان لايستطيع الإنسان أن يسيطر عليه.

علاوة على ذلك، الصحراء موصوفة على أنها «غادرة» و«ملعونة» (س١٨) إنها مكان ليس بآمن ولديه دلالة سلبية وهو مرتبط بالشّر (اللعين هو الشيطان).

ويقول النص إنّ «البقعة الخضراء» (أي الوادي) تختلف عن كل ماحولها أو بالأحرى ليس بينها وبين ماحولها آية صلة» إن هذه الجملة مهمة جداً لأنها تمكننا من أن نقول إنّ الصحراء نقيض الوادي في كل شيء.

**ج - أمثلة الوادي:**

-أولاً: في بداية النص، في السطر الثاني، هناك كلمة «فجأةً» التي تدل على الطابع غير المتوقَّع، الفوري للوادي. فيما بعد (٤-٦)، لدينا سلسلة من الأفعال والمصادر التي تعبّر كلها عن الدهشة والإعجاب اللذان يصيبان المتفرّج: «يحار الإنسان»، «ينبهر»، «يندفع إلى التساؤل»، «العجب»... فهذا الوادي شيء استثنائي أقرب إلى المعجزة... ويؤكد هذا عبد الرحمن منيف عندما يتكلم عن «الإكبار الغامض» و«العبقرية».

إنّ كاتب الرواية يربط بين هذا المكان وعالم خارق وغريب. فما هو هذا العالم؟ وجوده متعلّق بـ «قدرة مباركة» (س١٢)، إنه «أعجوبة» «جنة الدنيا»، كما نقرأ في الصفحات اللاحقة من الرواية. إذا قرأنا هذا المقطع ودقّقنا في القراءة، نجد أن النص مليء بالعناصر والتلميحات القرآنية:

- اسم المكان «وادي العيون»: كلمة «عيون» موجودة في القرآن، وكثيرًا ماتأتي بجانب كلمة «الجنات». مثلاً ﴿إن المتّقين في جنات وعيون﴾.

- الينابيع التي تتفجر في كل مكان، الخُضرة، النخيل، السدر (الذي يظهر مباشرة بعد هذا المقطع)، ليست إلا عناصر قرآنية أُستعملت لوصف الجنة.

- هناك أيضًا على مستوى المعجم، بعض التعابير سوف نقول إنها مستوحاة من القرآن: (س١٦)، ﴿الذي خلق ...﴾ إن هذه الجملة تذكرنا بـ ﴿الذي خلق السموات والأرض وما بينهما﴾ وهي آية معروفة. كذلك الأفعال: «انفجر»، «تفجر»، «سقط»، «خلق»، «أنقذ» و الأسماء كـ «أرض»، «سماء»، والصفات كـ «عصية»، تنتمي كلها إلى المعجم القرآني.

فاستعمالها في هذه الصفحة الافتتاحية بالذات لايمكن أن يكون مجرد صدفة!

إن وادي العيون يوحي إلى الجنة القرآنية، وطبعًا الصحراء (نقيض الوادي) يوحي إلى جهنم. ونستطيع القول أيضًا إن الوادي يتعارض مع الصحراء كما تتعارض

الحياة مع الموت، والجنة مع جهنم. وفي القرآن أيضاً تتعارض الجنة مع جهنم كالماء والنار، الأخضر والأصفر. الرطب والجاف، العقيم والخصيب إلخ.

د - ماذا نستنتج؟

صحيح أننا نجد الماء والعيون في الأودية والواحات ولكن الماء، والخضرة، والأشجار ليست موجودة بهذه الغزارة. كذلك مناخ الصحراء قاس ولكن البدو يعيشون في الصحراء التي لاتعني دائماً الموت، كما نراه في هذا النص. وإن كنا نجد في هذا الوصف هيئات واقعية، إلا أنه لايمثّل الواقع بحذافيره. ومن خلال هذا الوصف نكتشف رؤية الكاتب إلى العالم المثالي وإلى السعادة الخالدة. ومن الجدير أيضاً أن الجنة القرآنية هي أيضاً صورة مثالية للجزيرة العربية. وهذا أمر مهم لأنه يدل على ثبات القيم الثقافية في حساسية الأفراد والمجتمعات.

الخلاصة:

ذكرتُ في هذه الدراسة أربعةَ أشكال من الأسطورة: أسطورتان دنيويتان إذا صحّ التعبير، ثم أسطورة دينية تنتمي إلى التراث الثقافي لحضارات قديمة وأخيراً صورة دينية إسلامية أثّرت على عمل أدبي معاصر، وأصبحت ترمز إلى عصر ذهبي وإلى السعادة الخالدة.

أ - هذا العرض المختصر يجعلنا نتذكّر أعمال باحثين مهمين في مجال النقد الأدبي، وهما جوليا كريستيفا وميخائيل باختين. كتبت جوليا كريستيفا التي تُعد من أتباع باختين: «كل نص عبارة عن مجموعة متنوعة من الشواهد والاقتباسات. كل نص استيعاب نصوص أخرى وتحويلها[14]» وفي نفس المذهب كتب باختين: «لغة الرواية نظام لغات توضّح بعضها بعضاً وهي تتحاور». فالأسطورة إحدى اللغات التي تتحاور في النص الروائي أو بصيغة أخرى، نستطيع القول إن دراسة الأسطورة في الأدب تجعلنا نطرح مسألة سمّاها باختين تحاور النصوص أو التناص (intertextualité).

فمن خلال الأمثلة التي أعطيناها، نلاحظ أن الأسطورة القديمة أُدمجت إلى النص الحديث أولاً، ثم تمّ تغييرها وتوظيفها. استخدم زكريا تامر أسطورة شهرزاد كوسيلة تمكّنه من أن يعبّر عن بعض أفكاره التي تخص المجتمع العربي كوضع المرأة ودورها الاجتماعي، أو حرية التعبير وأهمية الكلام الاجتماعية والسياسية. كذلك حنا مينة وأدونيس وعبد الرحمن منيف قاموا بتوظيف بعض النماذج المثالية، البطل الذي لايهزم، الفينيق، الجنة القرآنية.

(14) Julia Kris Teva, Séméiotike, éditions Du seuil, paris. 1969 (p.145)

ب - إنّ دراسة الأساطير الموجودة على أشكالها المختلفة في الأعمال الأدبية تمكننا من قراءة أدق وأعمق لهذا الأدب. أمامنا اختياران على الأقل: إما نحاول أن نحدد كيف وإلى أية درجة عمل أدبي فردي هو مدين لقصص تنتمي إلى التراث الحضاري العربي الإسلامي.

أو بالعكس، يمكننا تحديد أو استنتاج استمرار طريقة تفكير أسطوري معين من خلال الأعمال الأدبية علماً أن جميع العلوم الإنسانية طرحت مسألة استمرار وطريقة تجلي الفكر الأسطوري في المجتمعات المختلفة.

ج - قد يجعلنا هذا الموضوع نهتم مرة أخرى (مرة أخرى لأنه موضوع معروف في النقد الأدبي) بمشكلة العلاقة بين الواقع والخيال، الحقيقة والعمل الأدبي، المؤرخ أو الباحث في العلوم الاجتماعية من جهة، والروائي أو الشاعر أو المسرحي، من جهة أخرى. مثلاً في ما يخص خماسية «مدن الملح»، كتب بعض النقاد أنها ليست رواية بكل ما للكلمة من معنى، وأنها أقرب إلى الجغرافيا أو التاريخ السياسي، وإن كاتبها يكتفي بوصف بيئة منطقة الخليج ورواية بعض الأحداث التاريخية... كذلك قام بعض الباحثين بدراسة هذا العمل الخيالي وكأنهم أمام بحث علمي عن التحولات في السعودية...

هذا خطأ في رأيي. طبعاً إن الباحث في علم الاجتماع أو العلوم السياسية أو التاريخ سيستفيد من قراءة أو تحليل الأعمال الأدبية. أنا أؤمن بأهمية الأدب لمعرفة المجتمعات و لدراستها. ولاشك أن القصص الأسطورية والخيالية توضّح الأحداث التاريخية، ويتم من خلالها فهم الواقع، ولكن من جهة أخرى يجب ألا ننسى أنّ كل كاتب له متخيله الخاص وإدراكه الخاص لمزايا الأماكن، والعصور، والشخصيات التي يعالجها. كذلك لايستطيع الباحث أن ينحصر في اعتباره الرواية مجرد وسيلة لمعرفة مجتمع ما.

كما قلت سابقاً الروائي أو الشاعر يستخدم الأساطير القديمة على أشكالها. إنه يطورها ويغيّر فيها مايشاء. ولكنه يخلق أيضاً أساطير جديدة وهذه هي نقطة مهمة في مايخص الأدب الفرنسي نقول أحياناً: ما منطقة البروفانس (provence) دون كتابات، (Mistral , Giono, Daudet, Pagnol)؟ إنهم خلقوا صورة عن هذه المنطقة، أو بالأحرى تصوراً لها، ربما يختلف عن الواقع..

فبدورنا نستطيع أن نتساءل ما منطقة الشرق الأوسط دون روائييها وشعرائها؟ وما العلاقة القائمة بين هؤلاء وواقع هذه المنطقة؟ هل الصورة التي ينقلونها إلى القارئ صورة واقعية أو أسطورة جديدة تتكون شيئاً فشيئاً؟ كما أننا نستطيع أن نتساءل كيف يجب أن ننظر إلى هذه الأعمال الأدبية.

## المراجع

### ١ - باللغة العربية:


- أدونيس، «قصائد أولى» بيروت ١٩٧١
- ابن منظور، «لسان العرب»، بيروت ١٩٨٨.
- بو علي، ياسين وسليمان، نبيل، «الأدب والإيديولوجيا في سوريا ١٩٦٧ - ١٩٧٣»، اللاذقية، ١٩٨٥.
- الخطيب، محمد كامل، «بعض مشكلات الرواية العربية». أعمال ندوة «الرواية السورية المعاصرة، الجذور الثقافية والتقنيات الروائية الجديدة»، بإشراف جمال شحيد وهايدي توليه، المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق، ٢٠٠١.
- عيد، عبد الرزاق، «العالم القصصي لزكريا تامر»، بيروت ١٩٨٩.
- غوتيه، إيريك، «وظائف الكلام واتصال الواقع بالخيال في قصص لزكريا تامر»، أعمال ندوة «القصة في سورية: أصالتها وتقنياتها السردية»، بإشراف جمال شحيد وإيف غونزا ليز كيخانو، المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق، ٢٠٠٤.
- منيف، عبد الرحمن، « مدن الملح» بيروت، ١٩٨٤، ١٩٨٥، ١٩٨٩.
- مينة، حنا.

  «الشراع والعاصفة» بيروت، ١٩٧٧.

  «حكاية بحار»، بيروت ١٩٨٣.

  «الياطر»، بيروت، ١٩٨٤.
- تامر، زكريا.

  «نداء نوح»، بيروت ١٩٩٤.

  «سنضحك» بيروت، ١٩٩٨.


٢- باللغة الفرنسية



## المراجع

### ١ - باللغة الفرنسية:


- Barthes, R.,

  Mythologie, paris, 1958
- Barout, M.J.,

  "Adonis et La poésie arabe moderne". Adonis, un poéte dans Le monde d'aujourd' hui 1950-2000, Institut du Monde Arabe, 2000.
- Gautier, E.,

  Etude d'un roman. Al- Yatir (L'ancre), de Hanna Mina, mémoire de maîtrise dirigé par Charles Vial, Aix - Marseille I, 1988.

  Individu et société dans la littérature romanesque du Moyen - Orient: lArabie Saoudite á travers Mudun al - milh de Abd al - Rahman Mounif, Thése de doctorat dirigée par Heidi Toëlle, Aix - Marseill I, 1993.

"Le mythe de Tammouz dans la modernité poétique arabe". Peuples méditerranéensm no 56-57, Paris, 1991.

- Samoyault, T., L'intertextualité Mémoire de la littérature, sous la direction de Henri Mitti Mittérand, Paris, 2001.

Toëlle, H.,

"Les quatre éléments dans le Coran", Nouveaux Actes Sémiotiques, no 13, Limoges, 1991.

"La noble courre", Bulletin d' Etudes Orientales, no 45, Damas, 1994.

- Vauthier, E.,

"Modernité et éceiture romanesque: l'exemple da Syrie contemporaine", Paroles, signes et mythes, Mélanges offerts á Jamal Eddine Bencheikh, Edité par Floreral Sanagustin, Damas, 2001.

"Le wadi des sources", Bulletin d'Etudes Orientales, no 51. Damas, 1999.

- Greimas, A-J.,

Maupassant, la sémiotique du texte: exercices pratiques, Paris, 1976.

- Greimas, A,-J. & Courtés, J.,

Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, 1979.

- Groupes d'Entrevernes,

Analyse sémiotiquq des textesm Lyon, 1979.

- Guy - Heinemann, J. & Bounfour, A.,

"Tu as tué de l'invisible", peuples méditerranéens, no 56057, paris, 1991.

- Kirsteva, J, Séméiotike. Paris. 1969.

- Roger, J.,



❖ ❖ ❖

٤٥

# المعرفة الاستشراقية: طبيعتها ووظيفتها

د. عبد النبي اصطيف (*)



الاستشراق معرفة موضوعها الشرق، ينتجها غالبًا «الآخر» غير الشرقي، عن هذا الشرق الذي يضيق فيقصد به «الشرق العربي» الذي يشمل الوطن العربي وبعض دول الجوار من مثل تركيا وإيران، ويتسع فيشمل الشرق الأدنى والأوسط والأقصى وما بينها من أمصار تقع إلى الشرق من أوربة الغربية التي نظرت إلى نفسها على أنها مركز العالم وجعلت توزعه إلى قارات ومناطق وتتدبره معرفيًا قبل أن تتدبره عمليًا ولا سيما في قرني المدّ الإمبريالي. وإنتاج هذه المعرفة قد يعزى إلى الفضول حينًا، ويعزى إلى الخوف حينًا آخر، عندما يولّد الخوف العداوة والبغضاء فيولّدان بدورهما حس المواجهة التي يسعى كل طرف منهما إلى

(*) د. عبد النبي اصطيف: أستاذ الأدب المقارن والنقد الحديث في جامعة دمشق. يصدر له قريبًا كتاب «نحو استشراق جديد» في كل من لندن ونيويورك عن دار النشر كيرزن/ روتلدج.
- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.



توظيف كل الأسلحة والأدوات والوسائل فيها من أجل ترجيح كفته إزاء الآخر، المختلف، الذي ينبغي للذات أن تدخله في نطاقها فيغدو المؤتلفَ المثيلَ في كل شيء ويتبدد عندها الخوف، والإنسان أبدًا عدو ما يجهل.

والمقصود بهذه المعرفة بالطبع ليس هذا «الآخر» الذي هو موضوعها، ولا شأن له بها، فقد أنتجت لتخدم مجتمع منتجها في مواجهته لهذا «الآخر» في لغة يفهمها، ومن خلال إطار مرجعي يعقله، وهو في النهاية مموّل عملية الإنتاج هذه والمشرف عليها على نحو غير مباشر أو مباشر عن طريق مؤسسات إنتاج المعرفة التي يقيمها لأغراض عامة أو خاصة، وهذا طبيعي جدًا فلكل مجتمع مؤسساته التي ينتج من خلالها المعرفة التي تعينه على تدبر مختلف وجوه حياته وعلاقاته الداخلية والخارجية. وسواء أأدرك منتج هذه المعرفة حقيقة ارتباط ما ينتجه منها بحاجات مجتمعه (الذي يتابع عملية إنتاجها بدءًا من إعداد منتجها وانتهاء بها مجسدة بشكل من الأشكال) أم لم يدركها، فإن

المعرفة المتصلة «بالذات» والنفس عامة، و«الآخر» خاصة ما كانت بعيدة في يوم من الأيام عن علاقات القوة والسلطة التي تربط بين الأنا والآخر، أو بين «نحن» و «هم»، أو بين «الغرب» و «الشرق» في حالتنا الآن. يكتب الدكتور رضوان السيد عن دارسين ألمانيين (هما هلموت ريتر ورودي بارت) «أبدع أولهما في مجالات تاريخ الفكر الديني الإسلامي والدراسات الأدبية العربية والفارسية والتركية. ونذر ثانيهما نفسه في العشرين سنة الأخيرة من حياته للدراسات القرآنية»، مؤكدًا أن لا شأن لأي منهما فعلاً بصراعات الشرق والغرب، ولكنه يضيف مستدركًا فيقول:

«لكن الاستخدام الوظيفي للمعرفة لاتحدده نوايا الفرد الكاتب. ثم إنه يعرفون أن مجتمعاتهم هم تحيطهم بالشكوك مثلما يفعل المسلمون؛ وإن اختلفت الأسباب. والدولة الغربية الحديثة من السطوة وأسباب التحكم بحيث تستطيع- وهم يعلمون ذلك- أن تستخدم نتائج دراساتهم في القنوات التي تريد، والتي تخدم مصالحها في بلادنا. والغير فقط- مناوئهم- هو الذي يرى في دراسات وات (البريطاني) ومومبين وورودنسون (الفرنسيان) وبارت (الألماني) عن نبيّ الإسلام؛ اختلافات منهجية أو مصادفةً بحتة. ولسنا من قصر النظر في الوقت نفسه بحيث نعتبرهم المسؤولين الرئيسيين فكريًا عن صورتنا وصورة الإسلام المعاصرة بالغرب. وقد أوضح إدوارد سعيد في كتابه: تغطية الإسلام، أن وسائل الإعلام الحديثة هي التي تصنع الصورة والرأي؛ بحيث يتعذر على الشجعان والموضوعيين والمعتدلين منهم (إن وجدوا) التصدّي لوسائل صناعة الرأي العام في قضايا الشرق الإسلامي وأحداثه»[1].

والحقيقة أن:

**أول**: ما يلاحظه المتفحص لطبيعة هذه المعرفة الاستشراقية أنها مؤسسة على جهل عريق. فقد كانت بداياتها الأولى والتي استطالت وامتدت نحوًا من عشرة قرون قائمة على جهل غريب من نوعه للإسلام والمسلمين محفوز بحس المواجهة، ومبطن بمشاعر العداوة والكراهية لهذا الدين بسبب ما يحمله من خطر على المسيحية ومملكتها الممتدة على شواطئ المتوسط (بلاد الشام ومصر وشمالي إفريقية).

وقد أشار ألبرت حوراني إلى هذا الجهل فكتب في مؤلفه الرائع **الإسلام في الفكر الأوربي**:

«ومع بعض الاستثناءات، فكر المسيحيون عن الإسلام، وخلال ألف السنة الأولى أو نحوها من المواجهة، في حالة من الجهل»[2].

وسمّى ريتشاردز سوذرن القرون الخمسة الأولى أو نحوها من هذه المواجهة بـ «عصر الجهل» (٣) "Age of Ignorance"

وصنف هذا الجهل في نوعين: جهل «الفسحة الضيقة» "confined space" وجهل «الخيال المنتصر "triumphant imaginatoin"

«وكان النوع الأول السمة المهيمنة على الموقف الغربي من الإسلام خلال أربعة القرون الأولى بعد عام ٧٠٠م، وكان الثاني من خلق السنوات الأربعين من عام ١١٠٠م وحتى نحو عام ١١٤٠ والموقف المميز لها».

ويشرح سوذرن النوع الأول أو جهل «الفسحة الضيقة فيكتب:

«وهذا هو من نوع الجهل الخاص بنزيل السجن، يسمع إشاعات عن أحداث في الخارج، ويحاول أن يمنح شكلاً لما يسمع مستعيناً بأفكاره المسبقة. لقد كان الكتاب الغربيون قبل عام ١١٠٠م في هذا الوضع بالنسبة للإسلام. فهم لم يعرفوا فعلياً أي شيء عن الإسلام بوصفه ديناً: لقد كان الإسلام بالنسبة لهم واحداً من بين عدد كبير من الأعداء المهددين للمسيحية من كل الاتجاهات، ولم يكن لديهم أي اهتمام بتمييز عبدة الأوثان الشماليين، والسلافيين، والمجريين من نزعة الإسلام في التوحيد، أو تمييز البدعة المانوية من بدعة محمد. وليس ثمة علامة على أن أحداً ما في أوربة الشمالية قد سمع حتى باسم محمد، ولكن، الكتاب اللاتينيين وعلى الرغم من جهلهم، لم يُتركوا تماماً دون مفتاح لمكان المسلمين في المخطط العام للتاريخ العالمي. وقد يسرت التوراة هذا المفتاح (٤).

وكان رأي الأوربيين في الإسلام في تلك القرون الأربعة ونيف:

«حصيلة الجهل، ولكنه من نوع معقد على نحو خاص. وكان الناس الذين طوروا هذا الرأي اناساً يكتبون عما اختبروه على نحو عميق، وقد ربطوا بين تجربتهم وبين الأساس المكين المتاح لهم- التوراة.

لقد كانوا جاهلين بالإسلام، ليس لأنهم كانوا بعيدين عنه مثل الباحثين الكارولنجيين، بل لأنهم كانوا على النقيض من ذلك، في وسطه. وإذا ما رأوا أو فهموا القليل مما دارحولهم، وإذا لم يعرفوا أي شيء عن الإسلام بوصفه ديناً، فمرد ذلك أنهم لم يرغبوا بمعرفة أي شيء» . (٥)

وعندما يلتفت المرء إلى جهل «الخيال المنتصر» الذي ساد بداية فترة الحروب الصليبية التي شنها الغرب المسيحي على دار الإسلام في الشرق، فإنه يلاحظ أن الحملات الصليبية التي وضعت الغرب وجهاً لوجه أمام الإسلام والمسلمين لم تولّد أية معرفة حقيقية عن الإسلام ونبيه وأتباعه.

يكتب سوذرن عن هذا النوع الثاني من الجهل فيقول:

«لقد رأى الصليبيون الأوائل، وأولئك الذين تبعوهم مباشرة إلى فلسطين، وفهموا، وعلى نحو عادي، القليل من المشهد الشرقي. ذلك أن النجاحات المبكرة لم تشجع أي ردود أفعال آنية باستثناء ردود أفعال النصر والاحتقار. ولكنها جعلت كذلك دين الإسلام ومؤسسه وللمرة الأولى مفاهيم مألوفة في الغرب. وقبل عام ١١٠٠م لم أعثر إلا مرة واحدة على ذكر لاسم محمد في الكتابات الوسيطة خارج إسبانية وجنوبي إيطالية. ولكن ومنذ نحو عام ١١٢٠م كان لدى كل واحد في الغرب صورة ما عما عناه الإسلام وعما هو محمد. وكانت الصورة واضحة على نحو متألق. ولكنها لم تكن معرفة وتفاصيلها كانت حقيقية عرضًا. لقد كان مؤلفوها ينعمون بجهل الخيال المنتصر»[٦].

**وثاني**: ما يلاحظه الباحث في طبيعة المعرفة الاستشراقية أن موضوعها وهو الشرق وأهله تاريخًا وثقافة ومجتمعًا منيب ومفتقد فيها، وأن صلتها به صلة واهية ويكفي المرء أن يتتبع صورة الشرقي في الكتابات الاستشراقية حتى يتبين مقدار ما يكنه المستشرق من احترام لموضوعه من جهة، ومقدار ما تنطوي عليه هذه الكتابات من عنصرية صارخة تبعث على الأسى من جهة أخرى. يكتب رضوان السيد عن صورة الشرق في الوعي الغربي ولا سيما لدى المستشرقين فيقول:

«إن المثقفين الغربيين (والمهتمين منهم بالشرق على الخصوص) ميّزوا الشرق بصورة متخيلة إرضاء لميول ومصالح وأحلام، وتمييزًا له عن الغرب الذي يبقى هو بدوره مفهومًا غائمًا شديد العمومية. والدليل على ذلك أنه في ظل هذا المفهوم للشرق ظهرت رؤى انتروبولوجية وإثنية وفكرية تحوّل الشرق هذا إلى حقل تجارب لفروض ونظريات متخلفة من وجهة نظر تاريخ العلوم وفلسفتها، ومن وجهة نظر علوم الحياة والاجتماع. لقد ظهر العرق السامي بخصائصه الخُلقية والعقلية فظهرت في المقابل الإثنيات الأخرى. وبرز في هذا المجال ارنست رينان وجوتييه وجوبينو. ومع ماكس فيبر وعلم الاجتماع الوظيفي وأنثروبولوجيا المجتمعات البدائية، والرؤية الماركسية لما سمّي نمط الإنتاج الآسيوي، برزت فرضية المجالات الثقافية المتمايزة في العالم؛ تلك التي طوّرها استشراقيًا كارل هينرش بيكر وشيدر؛ وبلغت ذروتها في الدراسات الإسلامية على يد ليفي ديللافيدا وجوستاف فون غرينباوم» [٧].

وبالتالي: فإن الشرق نادرًا ما يُقصد بوصفه مصدرًا للمعرفة عن نفسه، أو عن

تاريخه، أو ثقافته أو أدبه، بحجة كونه داخليًا تأسره الذاتية وتبعده دائرة الموضوعية objectivity واللاانحياز impartiality التي ينفرد الغربي بوصفه خارجيًا غير منحاز في سكناها والتربع على عرشها. والشرق مهم وما يتصل به مهم بمقدار صلته بالغرب واهتماماته ومصالحه وأهوائه وليس له وجود مستقل بنفسه ولا يمكن النظر إليه من خلال منطقه الخاص به، أو نظامه الذي يحكم أي وجه من وجوه حياته أو وجوده.

وهكذا فإن اهتمام الغرب في دراسته للتراث اللغوي والديني للشرق قد انصرف إلى تلك الجوانب المتصلة بالأراضي المقدسة والتوراة وأسفارها وترجماتها، أمام الجوانب الأخرى المتصلة بتاريخ الشرقيين ومواريثهم وثقافتهم ومجتمعاتهم فقد درست لتؤكد طبيعة الهوية الأوروبية التي تقف على النقيض من الهوية الشرقية في كل وجه، فهي الإيجاب برمته مقابل السلب برمته والذي يمثله الشرق.

**وثالث:** ما يمكن ملاحظته في هذه المعرفة الاستشراقية أنها قد ارتبطت بمنتجها، وعلى نحو شامل، ارتباطًا عضويًا وعبرت أساسًا عما يريد أن يعرفه، أو يؤكده، أو يلفقه، أو يخلقه، ليسوغ تحت مظلته كل أفعاله تجاه الشرق. لقد كانت هذه المعرفة مظلة أيديولوجية لكل ما ارتكبه الغرب بحق الشرق تسوغه بشتى الذرائع التي يغلب عليها التفكير العنصري المشروخ. وكما حاول إدوارد سعيد أن يدلل في كتبه **الاستشراق** (١٩٧٨)، **قضية فلسطين** (١٩٧٩)، **تغطية الإسلام** (١٩٨١)، **والثقافة والإمبريالية** (١٩٩٣)، وغيرها فإن المعرفة كانت شريكة متواطئة للإمبريالية الأوربية في توسعها في سائر العالم في القرنين الماضيين، حيث وظفت في مواجهة الغرب لسائر العالم ولا سيما الشرق، وأسهمت في تدبره واحتوائه واحتلاله واستغلاله وقمع تطلعات أهله ليبقى باستمرار مجرد كوكب تابع للحواضر الغربية مراكز القوة والمعرفة.

**ورابع:** ما يلاحظه المرء في هذه المعرفة الاستشراقية أنها لا تنهض لأي مقارنة مع نظيراتها ولا سيما المتصلة بالآخر الأوربي. ففضلاً عن كونها أبعد ما تكون عن الموضوعية، ومحفوزة أساسًا بدوافع الهيمنة والسيطرة على الآخر، وحاملة لجملة من التضمنات الأيديولوجية المريضة، فإنها لم تحقق أي فتح معرفي يمكن أن يسجل لها، بل كانت في أغلب الأحيان مجرد توسّع تطبيقي للون معرفي غربي، ينتمي إلى طبقة أدنى فمؤلفات الكثير من المستشرقين، وإن بدت في ظاهرها متقدمة منهجيًا، متخلفة معرفيًا عن الكثير مما أنتجه الغرب في الحقول المعرفية الإنسانية نفسها والمتصلة

بالمجتمعات الغربية نفسها، وحسب المرء أن يقارن بين كتاب برصد تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية، أو الأدب العربي في زمن ومكان معينين، مع تاريخ آخر لفلسفة قومية أوربية، أو أدب أوربي قومي، حتى يتبين المسافة التي تفصل بينهما معرفيًا ومنهجيًا. ذلك أن الغالب في هذه المؤلفات أنها تقوم على أساس واهن من معرفة اللغات الشرقية، وفهم مغرض قاصر خارجي للإسلام وثقافاته الغنية المختلفة عبر الزمان والمكان، وهما غير كافيين لتحقيق أي إنجاز على أي صعيد. وإن احتج بعضهم بأن شهادة الشرقي وآراءه غير مقبولة لتخلفها الناجم عن تخلفه، فإن شهادةً لواحد من كبار مستشرقي الجيل القديم ربما كانت في هذا الموضع يكتب برنارد لويس عن الوظائف والمهمات التي يسندها المجتمع الغربي للمستشرق وعن كفاءته في أدائها فيقول:

«فالمستشرق الكلاسيكي كان قد تربّى في أحضان علم اللاهوت والفيلولوجيا وأحيانًا علم التاريخ. وفجأة راحوا يطلبون منه أن يتحمل مسؤولية السياسة الحديثة والاقتصاد والمجتمع. وقبل المستشرق بذلك طوعًا أو كرهًا وراح يتدخل في كل شيء ويناقش كل شيء من المعلقات الجاهلية إلى الصناعة البترولية والبنك الحديث، وكان يتحدث عن كل ذلك بالهيبة العلمية نفسها، ولكن ليس بالكفاءة نفسها للأسف» (٨)

وعندما يلتفت المرء إلى وظيفة المعرفة الاستشراقية، أو مجموعة الوظائف التي أدّتها خلال تاريخها الطويل، فإنه يلاحظ وبكل أسف، وعلى الرغم من تقديره لجميع الجوانب الإيجابية التي تنطوي عليها بعض الأعمال الفردية التي أنتجها المستشرقون متحدين بذلك تيّار التقليد الجارف للاستشراق، جملة من الأمور التي ربما كان من أبرزها:

**أولاً:** أن هذه المعرفة الاستشراقية لم تقدّم على وجه الإجمال، وعلى نحو مباشر، أية خدمة حقيقية لموضوعها الذي هو الشرق والشرقيون. وبدلاً من أن تسهم، بوصفها معرفة إنسانية، في الارتقاء بأي وجه من وجوه حياة الشرقيين، فإنها في الغالب كانت وبالاً عليهم، لأنها لم تستخدم إلا للسيطرة على مقدّراتهم، واحتوائهم، واستغلال خيراتهم، وربما سلبهم كل ما يحفظ عليهم إنسانيتهم. فقد وظّفت أساسًا من أجل خدمة منتجها الذي أفاد منها أية إفادة في مواجهته للآخر الذي كان الشرق: يغزوه حينًا، ويحتله حينًا، ويستغله حينًا ثالثًا، ويحبط مساعيه نحو التقدم حينًا رابعًا، ويحدّ من طموحاته في بناء مستقبل أفضل لأبنائه حينًا خامسًا، مما يمكن التدليل عليه بإسهاب في التاريخ الحديث لعلاقة الشرق بالغرب ولا سيما في القرنين الأخيرين.

**ثانياً**: أن هذه المعرفة الاستشراقية لم تسهم، ولو بتواضع، في تحسين العلاقات المتبادلة بين الشرق والغرب؛ وعلى الرغم من أن الناس يكونون **عادة أعداء ما** يجهلون، وأن المعرفة بتبديدها للجهل يمكن أن تبدد العداوة كذلك، فإن المعرفة الاستشراقية لم تسهم إلا في تأجيج نار العداوة والبغضاء والكراهية تجاه الآخر، بل إنها في حقيقة الأمر خلقت منه صورة نقيضًا في كل وجه للغرب الذي سعى إلى تأكيد هويته إيجابيًا من خلال إسقاط كل الصفات السلبية على «الآخر» الشرق. وهكذا حاولت هذه المعرفة ترسيخ صفات العقلانية، والديموقراطية، والمجتمع المدني، والجدّ، والنظام، والحضارة في حديثها عن «الأنا» الغربي، مقابل صفات العاطفية والاستبداد، والمجتمع التقليدي، والكسل، والفوضى، والبربرية في حديثها عن «الآخر» الشرقي، بل إن هذه الصفات السلبية عُزيت، في رأي المستشرقين، في نهاية المطاف إلى الإسلام منبع كل الشرور التي تسود المجتمع الشرقي.

ولعل آخر فصول هذا الدور السلبي الذي أدته هذه المعرفة ما نشهده مؤخرًا من سعي الاستشراق بكل مؤسساته القديمة والحديثة إلى وضع الإسلام في مواجهة الغرب، بديلاً عن العدو الشيوعي الذي انهارت مقاومته بانهيار الاتحاد السوفيتي وكتلة الدول الاشتراكية، يتخذه عدوًا يسعى إلى احتوائه بشتى السبل، ولا سيما بعد أن صُوِّر على أنه موطن الإرهاب، والأصولية، والكراهية للآخر الغربي. وما رواج حديث صناع القرار في المجتمعات الغربية عن «**صدام الحضارات**» وعن ضرورة حماية الأنموذج الغربي من التهديد الذي تمثله الحضارات الأخرى وبخاصة الحضارة الإسلامية إلا مؤشر واحد على الدور الخبيث الذي تؤديه هذه المعرفة في بث سوء التفاهم بين الشرق والغرب وتعزيزه والترويج لمناخ المواجهة التي ستنتهي حتمًا بغلبة القوي/ الغرب الذي يريد أن يكون السيد الأوحد في ظل ما يسمى بالنظام العالمي الجديد New World Order، وهيمنة نزعة العولمة التي تيسّر للغني والقوي سوقًا لا حدود لها، ومواد أولية رخيصة، وأيادي عاملة بخسة، وأنظمة وقيودًا بيئية مرنة لا تعيق الاستثمار الواسع للشركات الكبرى التي باتت المحرك الأكثر أهمية للسياسة الدولية.

ولكن **عقب أخيل** الذي يكمن فيه مقتل المعرفة الاستشراقية بوصفها معرفة عن «الآخر» هو استبعادها الذي يكاد يكون مطلقًا لهذا الآخر من فسحة انتاجها ونشرها على الرغم من أنه يفترض به أن يكون في المركز منها ما دامت قد اتخذته موضوعًا لها. ولكن واقع الحال أنها تنتج وتنشر بمعزل تام عنه، فهي تتجاهله أولاً

بوصفه موضوعًا Subject matter لها. على الرغم من أن طبيعة المادة المدروسة هي التي تحدد عادة الطريقة الأمثل لتدبرها فإن الغالب على سلوك منتجي المعرفة الاستشراقية أنهم يقيسون كل شيء شرقي بمقاييسهم، ويسقطون عليه معاييرهم، وبالتالي فإن حكمهم عليه إيجابًا أو سلبًا إنما يكون بمدى اقترابه أو ابتعاده عن الأنموذج الغربي السامي والذي هو المثال والمآل بالنسبة لأهله: المثال الذي ينبغي أن يحتذى، والمآل الذي يجب أن ينتهي به كل مسعى شرقي في طريق التنمية والتطور والتقدم والحداثة. وهي تتجاهله ثانيًا بوصفه متلقيًا لها لأنها، إلا في القليل أو النادر جدًا، تنتج عادة بلغة غير لغته، وأطر مرجعية غريبة عنه، وبحساسية قد تنافي حساسيته، بل ربما لا تبالي بوجوده أو بقيمه أو بمعاييره أو أذواقه أو رغباته أو تطلعاته أو مطامحه. وقد تُقدم أحيانًا على انتهاك حرماته وتدنيس مقدساته والعبث بكرامته.

والأهم من ذلك كله أنها تستبعده شريكًا لها في إنتاج المعرفة المتصلة به. ولذا فإننا نادرًا ما نرى منتجي هذه المعرفة من الخارجيين يصدرون جزئيًا أو كليًا عما ينتجه الداخليون من بحث ودراسات وكتب ومقالات عما يتصل بهم. وعلى الرغم من أن بعض منتجي هذه المعرفة من الخارجيين يعتذرون عن تجاهلهم المقصود أحيانًا لما ينتجه الداخليون بصعوبة الحصول على المراجع الشرقية، أو بتدني مستواها (مما يعكس النظرية العنصرية المحكومة بعقدة التفوق)، أو تخلف مناهجها، وغير ذلك، فإن معظمهم ينظر باستخفاف إلى ما يكتبه الداخليون حتى عندما يكون ذلك متيسرًا بلغة أجنبية يعرفونها، فاللغات الشرقية ولا سيما العربية، لم تتخذ بعد لغة بحث وتنقيب في الأوساط الاستشراقية ومنتجو المعرفة الاستشراقية من الخارجيين لا ينفقون وقتًا وجهدًا كافيين في التنقيب عن المعلومات والمعرفة في المكتبة الشرقية (أي في مجموع الكتب المدونة باللغات الشرقية) لسبب في غاية البساطة هو أن معرفتهم بهذه اللغات لا تسمح لهم بالمراجعة السريعة المجدية للباحث الحريص على وقته وجهده، والمستشرق قد يستغرق أسابيع عدة في قراءة كتاب أو مرجع متيسر بلغة شرقية وربما كان بحاجة إلى مساعدة حتى يستقيم له فهمه لهذا الكتاب أو المرجع- الأمر الذي يجعله يلجأ إلى الاكتفاء بذكره في حواشيه وبيبليوغرافيته وتجاوزه بأحكام سريعة تسوغ صنيعه الذي كان يمكن أن يوبَّخ عليه لو أنه كان يكتب في حقل معرفي آخر غير الدراسات الشرقية، من مثل الدراسات الفرنسية أو الألمانية أو الإيطالية أو الروسية، لأن فعله هذا غير مقبول في أي تقليد بحثي جامعي

يحرص على الحد الأدنى من احترام الذات. (٩)

ومعنى هذا أن ثمة حاجة ماسة لإنشاء تقليد ثقافي بديل عن المعرفة الاستشراقية الذي لا يرقى بوضعه الحالي إلى الطموحات الإنسانية في معرفة النفس أو معرفة الآخر، ولا سيما أن المعرفة الإنسانية، كما أصبح واضحًا فيما تقدم من سطور، لا تكون معرفة حقيقية جديرة باسمها دون أن تكون مؤسسة على الشراكة بين الأنا والآخر. وبعبارة أخرى ثمة حاجة ماسة إلى «استشراق جديد» يستند إلى أسس تحكم إنتاجه من جهة مثلما توجه مقاصده من جهة أخرى.

وأول هذه الأسس هو قيام الاستشراق الجديد على مبدأ الشراكة المعرفية بين جميع منتجي المعرفة المتصلة بالشرق بصرف النظر عن قومياتهم وأجناسهم وأديانهم ولغاتهم. ويقع على رأس هؤلاء «الداخليون» The Insiders أنفسهم موضوع الدراسات الشرقية أو «الشرقيون»، وهناك «الخارجيون» The Outsiders الذين يشملون الأوربيين الجار الأقرب للشرق، والآسيويين، والأفريقيين، والأستراليين، والأمريكيين اللاتنيين فضلاً عن الشريك الأمريكي الشمالي الذي يحاول اليوم تدويل، أو بالأحرى عولمة، الدراسات الشرق أوسطية على نحو ييسر له الهيمنة على برامجها وتوظيفها لتعزيز مكانته في ظل ما يسمى بالنظام العالمي الجديد.

والمرجو من هذه الشراكة زعزعة المركزية الغربية المهيمنة على الدراسات الاستشراقية الراهنة، وإفساح المجال أمام أطراف أخرى للإسهام في تشكيل التقليد الجديد الذي ينبغي أن توظف حصيلته في خدمة الإنسان بصرف النظر عن هويته أو جنسه أو دينه أو نوعه، ولا سيما أن هذه المعرفة نتاج جهود شركاء كثيرين من الشمال والجنوب، والشرق والغرب، وليس ثمة من مسوغ لاحتكار حصيلتها من قبل شركاء معنيين وتوظيفها لخدمة مصالحهم الآجلة والعاجلة على حساب شركاء آخرين وبخاصة الداخليين أنفسهم.

وفضلاً عما تقدم فإن من الضروري توجيه إنتاج هذه المعرفة على نحو يحقق جملة من المقاصد الإنسانية النبيلة والتي ربما كان من أهمها:



**أولاً: الإسهام بالارتقاء بمختلف وجوه** حياة «موضوعها»، أي الشرقيين أنفسهم. فمن العبث بحق أن نفكر بإنتاج معرفة إنسانية، وننفق في سبيل ذلك الجهد والوقت والمال ثم لا نفكر فيما يمكن أن تسهم به من فهم لماضيه، واستيعاب لحاضره، وضمان لمستقبله. أما أن يكون هذا الموضوع آخر من يفيد من هذه المعرفة، أن تُتَّخذ، كما هو عليه الحال الآن، أداة لاحتوائه، وتدجينه، واستغلاله، والتحكم بمقدراته، وسلب ثرواته، فإن ذلك **يعد جريمة أخلاقية لا تغتفر مهما كانت** دوافعها، أو مسوغاتها، أو ظروفها، ولا

يستطيع المستشرق أن يزعم أن غرضه من إنتاج المعرفة المتصلة بالشرق هو الحقيقة، أو العلم، أو المعرفة، بصرف النظر عن وجوه توظيفها فهذا ليس من شأنه، ولايعنيه في شيء. ذلك أن المعرفة لا ينبغي بحال أن توظف إلا في خدمة الإنسان فهو منتجها وموضوعها وغايتها.

**ثانيًا**: الإسهام في تعزيز التفاهم بين الأمم والشعوب، ولا سيما بين الشرق والغرب ذلك أن الإنسان يكون عادة عدو ما يجهل أو من يجهل، والمعرفة يمكن أن تبدد العداوة بتبديدها للجهل، ولما كانت المعرفة الاستشراقية الراهنة مؤسسة على الجهل ذي التاريخ الطويل فقد قادت إلى العداوة بين منتجها (الغرب) وموضوعها (الشرق)، ولذا فإن من المرجو من المعرفة الجديدة عن الشرق، أو من الاستشراق الجديد القائم على الشراكة المعرفية، أن تكون المدخل السليم لبناء علاقة سليمة بين الشرق والغرب وتعزيز التفاهم بينهما، وليس إذكاء الحقد والكراهية والشكوك والمخاوف بين الفريقين، والإرهاص بصدام بين حضارتيهما.

وصفوة القول إن الاستشراق (أو تلك المعرفة التي ينتجها «الآخر» عن الشرق عامة، والشرق العربي خاصة: تاريخًا وثقافة، ومجتمعًا) يظل، مهما بالغ المرء في موقفه الإيجابي منه، ومهما أسرف في تقديره لإنجازاته المعرفية في الجانب الأكاديمي والبحثي منه، منتجًا ثقافيًا إنسانيًا محكومًا بظروف المواجهة بين منتجها (الغرب) وموضوعها (الشرق) وبمواقف طرفي هذه المواجهة، وأهوائهم، وأفكارهم المسبقة كل عن الآخر، ومصالحهم الدنيوية في عالم تحفزه المصالح أكثر مما تحفزه القيم والمثل والمبادئ. إنه معرفة دنيوية منغمسة تمامًا في الظروف والشروط المادية والمناخات السياسية والأيديولوجيات والاقتصادية والاجتماعية والثقافية لإنتاجها، وقد كانت بسبب فيروس القوة والسلطان الذي داخلها وبالاً على موضوعها عندما وُظّفت من أجل احتوائه واستغلاله والهيمنة عليه وعلى مقدارته والتحكم بمصائره وإحباط تطلعاته نحو مستقبل أفضل. أي أنها، على خلاف ما يتوقعه المرء عادة من المعرفة، لم تقدم أية خدمة لموضوعها (الشرق) ولم تسع إلى الارتقاء بأي وجه من وجوه حياة أفراده (الشرقيين)، أو إلى خدمة قضية تنمية مجتمعاتهم وتقدمها وتطورها. وكانت حصيلتها مأساوية في مجال العلاقات الإنسانية بين الأمم والشعوب والثقافات المختلفة، وبدل أن تسهم في خلق تفاهم ما بين الشرق والغرب قائم على أسس مكينة من الفهم والاحترام المتبادلين، كانت وللأسف من أكبر المسهمين في تعزيز سوء التفاهم الذي يهيمن على هذه العلاقة.

ومعنى هذا أن حل أزمة الاستشراق الراهنة لا يمكن أن يتم إلا من خلال خلق بديل جذري لهذا التقليد الثقافي الملوث

بغـــروس السلطان والمنتج في مناخ المواجهة- بديل يرقى للمقارنة مع ما ينتج من معرفة خاصة بالأمم والشعوب والمناطق الأخرى.

وبالطبع فإن خلق التقاليد لا يمكن أن يتحقق بين عشية وضحاها. ولكن انتظار خلق هذا البديل ينبغي ألا يطول، فالزمن لا يخدم المتقاعسين، ولا يتحول إلى قوة إيجابية تقف إلى جانب الإنسان إلا بالعمل الجاد والمخلص. كذلك فإن مهمة خطيرة كـهـذه لا يمكن أن تتـرك للآخـرين ولمبادراتهم، بل يجب أن ينهض بها أساساً الداخليون من الشرقيين أنفسهم والذين يشكلون موضوع الاستشراق ولا سيما أنهم من ينبغي أن يقطفوا ثمار هذا البديل، أو ما سميته بالاستشراق الجديد. إن على الشرقيين، وبخاصة أولئك المعنيين بعملية إنتاج المعرفة عن الشرق، أن يبادروا إلى الأخذ بزمام المبادرة وتولي المسؤولية كاملة في إنتـاج كل مـا يتـصل بتـاريخـهـم ومجتمعاتهم وثقافتهم من معرفة، وألا يعتمدوا كل الاعتماد، أو جلّه، على «الآخر» - الغربي بشكل خاص- في إنتاج هذه المعرفة، لأنهم عند ذلك يغامرون، إن لم يكونوا يقـامـرون، بأمنهم واسـتـقـرارهم ومستقبلهم، والأمن الحقيقي هو الأمن المعرفي الذي يكفل المعرفة التي يحتاجها الشرقيون لفهم ماضيهم، واستيعاب حاضرهم، وبناء مستقبلهم.

## الحواشي

١- د. رضـوان السـيـد «الاستشراق والمستشرقون بين الغلو والمغالاة»، في محاضرات الموسم الثقافي الخامس عشر: ١٩٩٩ (مؤسسة الثقافة والفنون، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٩)، ص ص (١٨٥-١٨٦).

٢- انظر

Albert Hourani, Islam in European Thought

(Cambridge University Press, Cambridge, 1992), p.8.

٣- انظر

R. W. Southern,

Western Views of Islam in the Middle Ages

(Harvard University Press, Cambridge, Ma., 1978)

pp. 1-33.

٤- المرجع السابق، صص (١٤-١٥).

٥- المرجع السابق، ص (٢٥).

٦- المرجع السابق، ص ص (٢٧-٢٨).

٧- د. رضـوان السـيـد «الاسـتـشـراق والمستشرقون بين الغلو والمغالاة»، ص ص (١٩٠- ١٩١).

٨- بيرنارد لويس،

«حالة الدراسات المتعلقة بالشرق الأوسط»، في

الاستشراق بين دعاته ومعارضيه، ص (١٣٩).

٩- د. عبد النبي اصطيف،

«الاسـتـشـراق الأمـريكي من النهـضـة إلى السقوط»،

المستقبل العربي (بيروت)، العدد ٢٢٣، تموز ١٩٩٨، ص ص (٣٩- ٤١).

# ٥٧

# «كيفيات فكرية»* يونانية - عربية
## عرض - تحليل - نقد

صقر خوري *



مدخل:

مَن هُم أول البشر، الذين وضعوا حجر الأساس في مداميك الفكر البشري؟! المصريون؟ الفينيقيون؟ الصينيون؟ الهنود؟ الإيرانيون؟! أم الكل في آنات متتابعة..؟!

هذا ما تقوله تواريخ المعرفة، كما تقول تواريخ المعرفة، إن كلاً من هؤلاء، علّ مدماكه، في جانب من جوانب الحياة، حياة ذيّاك الزمان البكر، والغفل من كل شيء، عدا ذلك الذي يسهّل شؤون حياتهم اليومية، البسيطة الساذجة، ويخفف عن كواهلهم شظافة العيش.

* الكيف يقابل الكم - والكيف والكيفية، هي صورة الشيء وصفته، وكيفيات جمع كيفية، هذا هو عنوان البحث «راجع منجد اللغة الطبعة الكاثوليكية بيروت عام ١٩٧٣ ص ٧٠٥» وللاستزاده راجع مباحث الكيف والكم في كل كتب المنطق الصوري والوضعي.

(*) صقر خوري: باحث من سورية، عضو اتحاد الكتاب العرب.
- العمل الفني: الفنان محمد حمدان.

وتستمر الحياة. ويستمر الفعل العقلي فيها، يخطئ مرات، حينما لا يرى ما نمّا يمنعه من أكل «التفاحة المحرّمة» فيأكلها، ويسجّل خطيئة العقل الأولى، ومرات يصيب، ويسجّل افعالاً ناجزة.. ويتواتر الخطأ والصواب، والصواب والخطأ، ليؤسس ما يشابه المنطق، ويشكل حالاً ثقافيًا، احتاج إلى ماينوف على الألفي سنة، وحالاً ثقافيًا آخر بعد ألف سنة، ثم بعد سبعمائة وخمسين وهكذا، متماشيًا طردًا مع كفايات وكفاءات البنى العقلية، دائمة التطور والنماء.. يبدع المستجدات بدافع الحاجة، التي تتطور دائمًا، وتزداد عددًا وتعقيدًا. وتتطلب فكرًا يوازيها، في حدوده الدنيا. ويحدس مستقبلها الآني، في حدوده المتوسطة.. ومستقبلها الأبعد في لا محدوديته الإشراقية والابتكارية.. وهذا ما قاد إلى أن يضع العقل، نظامًا عقليًا، أو لنقل منهجًا عقليًا، له أسسه وقوانينه الثابتة، أو الأقرب إلى الثبات، ما دامت داخل الاستخدام..

وهكذا ماشى المنهج المنهج، فصار مذهبًا، وعارض المنهج المنهج، فنشأ المذهب الآخر. وكمّل المنهج المنهج، فصار فلسفة، إلى جانب فلسفة، تناقضه، أو تشرحه، أو تكمله؛ وهكذا حتى غطّت الفلسفات كل المساحة الزمانية - المكانية، منذ ما ينوف على الخمسين قرنًا قبل الميلاد (في مصر تحديدًا)(1) وحتى يومنا هذا. هذه



الفلسفات، هي التي سنتناول أهم كيفياتها الفكرية، عرضًا وتحليلاً ونقدًا، من خلال نظرياتها المعرفية، وضمن أطرها الزمانية المكانية، علّنا نتمكن من أن نضع بين يدي طلاب المعرفة. مُخرجات أفكار عمالقة الفكر البشري - التي احتاجت إلى مراجعة أمهات المراجع الفلسفية - وإن ندخل هذه المخرجات في مصطلحات العصر، مبسّطة بعض التبسيط، فوفقنا في حالات، وفاتنا التوفيق في حالات: لعمق هذه الأفكار وغناها، وتعقيدها أحيانًا، فجاءت كما هي بين أيديكم، ووفق المحاور التالية:

**أولاً:** نماذج من النظريات المعرفية اليونانية ما قبل سقراط، ثم (سقراط - أفلاطون - أرسطو - الأبيقورية - الرواقية)

**ثانياً:** نماذج من النظريات المعرفية العربية هي: (أخوان الصفاء - الفارابي - ابن رشد).

## أولاً: الكيفيات اليونانية

**١- الفكر اليوناني ما قبل سقراط: (القرن ٧-٥ ق.م)**

أخذ الفكر اليوناني، أول ما أخذ، بضربين من العقول:

- ضرب يأخذ بالمبدأ الحسّي، ويلجأ إلى الملاحظة والاختبار.

- وضرب يأخذ بالحقائق البديهية الواضحة، التي لا تحتاج إلى برهان، ولا تبالي بمعطيات الحواس(٢) وذلك من خلال مدارس فكرية أهمها:

**آ- المدرسة الأيونية:** التي نشأت في أيونيا في آسيا الصغرى، وأشهر مفكريها: طاليس وانكسيمندرس وانكسيمنس وديوجينوس وهيرقليطس، واعتمد جميع هؤلاء على العناصر الأربعة: (النار، والماء، والهواء، والتراب)، في نشأة العالم وتكوينه..

**ب- المدرسة الفيثاغورية:** اعتمد المذهب الفيثاغوري، من جهة، على العدد كعنصر لجميع الكائنات، واعتبر الرياضيات علماً برهانيّاً، ذا قوام ذاتي، واعتمد التصوف، من جهة ثانية، للانعتاق من ربقة المادة، والاعتقاد بخلود الروح، ووحدة الكائنات، والتوجه إلى المعرفة، عن طريق النظر الوجداني، والحدس الإشراقي، الذي أخذ به إخوان الصفا. في شرقنا.

**ج- المدرسة الإيلية:** ومن أربابها برمنيدس وزينون، دارت فلسفة الأول حول (الكائن) الذي يمثل الحقيقة واليقين.. (والظاهرات) التي نصل إليها عن طريق الظن، ورفضت الملاحظة الحسّية. كما رفضها زينون، وقال بالبرهان العقلي، وكلاهما قال بالكائن المطلق، الثابت غير المتبدل.



**ء- المدرسة الذرية:** (لوكيبوس وديموقريطس) الكائن في المدرسة الذرية، مركّب من عدد لا نهاية له، من العناصر البسيطة الثابتة الصلبة، التي لها ثلاث صفات هي: الشكل، والتركيب، والوضع، وتعود كل الكائنات الكونية، إلى المصادفة والضرورة والآلية، التي حينما تأتلف ذراتها، تسير وفق قوانين حتمية، ليس للمصادفة أي سلطان عليها. وأنواع النفس ثلاثة: الإحساس، والفكر، والشعور. وإدراكنا للأشياء، ليس إدراك حقيقة وجوهر، وإنما إدراك كيفيات وأعراض..

أما انكسغوراس (وهو أيضًا أحد أركان المدرسة الذرية) فقد أضاف على فكرة الأجزاء، فكرة التركيب. فأجزاء الأشياء، مركبة من جزئيات أصغر منها حجمًا، تنقسم إلى ما لا نهاية، والعقل هو الذي ينظّم كل هذه الأجزاء، ولا يوجد بنظره، موت ولا حياة، فالحياة معناها، الانفصال الجزئي عن الكل، والموت معناه العودة إلى هذا الكل، وهكذا أضاف انكسغوراس إلى الفلسفة اتجاهات جديدة. كأزلية الكائن، وأسباب الموت والفناء، ونسبية المعرفة، والعلاقة بين الطبيعة والروح.. وبعد هؤلاء، جاء أمبادقليس، فتكلم عن العناصر الأربعة، وعن الحب والبغضاء، والتجاذب والتنافر، وأدخل آراء جديدة، في النفس والحياة..

ثم دخلت نظرية الشك في المعرفة مع هيرقليطس.

وقال برمنيذس بطريق اليقين، وطريق الظن.

وجاء الفيثارغوريون بنظرية الأعداد والأشكال الهندسية وخصائصها. وحاول الذريون التوفيق بين معطيات الحواس، والنظر العقلي المجرد، وهكذا، مما دعا بروشار إلى العقول (إننا لا نجد مذاهب فلسفية، إلا في العصور القديمة) وأضاف ريفو: (وكل هذه المذاهب تكونت قبل افلاطون)

وإذا كان كل هؤلاء الذين ذكرنا، غير أثينيين، فقد أتى بعدهم سقراط. ابن أثينا، ليؤسس لفلسفة عتيدة، أثبتت أركانها، من أيامه إلى أيامنا..

## ٢- كيفيات الحكمة:

### آ- سقراط (٤٦٩ - ٣٩٩ق.م)

كلما قلت (سقراط) تتداعى إلى ذهنك مباشرة عبارة: «اعرف نفسك» العبارة التي أنزلت الفلسفة، من السماء إلى الأرض[٤] و التي أوّلت الاهتمام. بالإنسان دون غيره، وقبل غيره، والتي أقام عليها سقراط كامل فلسفته.. فمعرفة النفس عنده، تؤدي إلى علم النفس، لأن معرفة النفس، تحتاج إلى قدرات، لا يمكن أن يملكها، إلا من ملك ناصية علم النفس، وكل أدواته..

كما تؤدي إلى علم ما وراء الطبيعة، لأنك لا تستطيع أن تدّعي أنك عرفت نفسك، إن لم تعرف ماهيتها ومآلها، وماهيتها ومآلها، من مهمات ما وراء الطبيعة..

كما تؤدي إلى علم المنطق، لأنك تعرف نفسك، من خلال تفكيرك الصحيح، وضوابط التفكير الصحيح، هي المنطق، الذي هو علم عقلي بكل معاني الكلمة..

وأخيرًا. فإن معرفة النفس، تؤدي إلى علم الأخلاق، لأنك لا تعرف نفسك، إن لم تعرف الطرق التي تتبعها، لتلبي نوازع

نفسك، ولتسلك السلوكات الصحيحة، في الوقت نفسه، وهذه هي موضوعات علم الأخلاق..

ولكن هذه الـ «اعرف نفسك» التي قامت عليها الفلسفة التي وضعت الفكر البشري في قوالب جديدة. لم تكن كل مصداقيتها في صحتها أو عدم صحتها، لأنها صحيحة حسب الفكر السقراطي، وصحيحة من حيث تطابقها مع ما هي. وإنما جاءت مصداقيتها، من مصداقية سقراط نفسه. الذي ضحى بنفسه ذاتها، ليثبت هذه المصداقية... ولكن (سقراط) نفسه يعود ليقول «إن الحياة الإنسانية. ليست متروكة للأهواء، بل إن هناك قواعد ثابتة للعمل، وفنًا للحياة، وحكمة تعتمد كلها على المعرفة والتفكير»[٥] ذلك أن الفضيلة تعتمد على العلم، بل هي إلى حد ما علم». وكأنه يريد أن يضيف إلى معرفة النفس. المعرفة بالإطلاق، والقائمة على العلم والتفكير.. وكأنه تذكر، من جهة ثانية، إنه حمّل عبارة «اعرف نفسك» أكثر مما تحمل، وإن المعرفة الكلية، تحتاج إلى المعرفة الشاملة لعلم النفس، وللطبيعة وما وراء الطبيعة، والمنطق والأخلاق في آن واحد. لأنه إذا كانت معرفة النفس، تحتاج إلى علم النفس، أو تؤدي إليه، لأنهما كلاهما من طبيعة واحدة، فإنها لا تؤدي - تلقائيًا - إلى معرفة ما وراء الطبيعة، ذلك كيما تعرف أنها خالدة، وربما كان العكس أقرب إلى التصديق، لان علم ما وراء الطبيعة، ليس له سوى موضوعتين هما: الله، وخلود النفس.. لذا نرى أن نتبسّط ونقول: إن معرفة النفس تحتاج إلى معرفة ما وراء الطبيعة، تمامًا مثلما يحتاج ما وراء الطبيعة إلى معرفة النفس، بل يمكننا أن نقول إن معرفة النفس، لا تؤدي بالضرورة إلى معرفة الطبيعة وما وراء الطبيعة. بينما أن معرفة الطبيعة وما وراء الطبيعة، تؤدي إلى معرفة النفس، لأنها إحدى موضوعاتها..

والقول إياه، يمكن أن يقال بالنسبة إلى علم المنطق. ذلك أن(سقراط) يؤكد على ضرورة معرفة النفس لمعرفة نوازعها وميولها[٦]. وكون أن للنفس نوازع وميولاً، وكون أن النوازع والميول، تمثل ما هوانفعالي فينا. فهذا يعني أن ليس لها صفة الثبات، التي هي إحدى خصائص الفكر وقوانين الفكر، وهذا ما ينافي المنطق بشكل مباشر، لأنه يقوم أولاً وأخيرًا، على القوانين والقواعد الفكرية، والنتيجة هنا هي: إذا كانت معرفة النفس، تضع سلوكاتها. في مجالاتها الصحيحة، لا أكبر من قدراتها، ولا أقل منها، وهي لهذا شكلت نمطًا من أنماط السلوك المنطقي، إلا أن ذلك لا يعني، أن معرفة النفس، هي علم المنطق كله، أو أن يلم المنطق كله في معرفة

النفس.. يمكن أن يحدث ذلك. إذا اعتبر سقراط «إن جوهر النفس هو العقل»[٧] والعقل هو النفس، وليس جزءاً منها.. ولكنه عند ذلك يُطلب منه أن يقول «اعرف عقلك» أو «اعقل عقلك» وعندها يصبح العقل هو المعرفة وأداة المعرفة. في الوقت الواحد. بالإضافة إلى أن (سقراط) يعتبر -في قول آخر «أن العقل هو القانون، وهو الطبيعة ذاتها»[٨] وإذا كان العقل هو القانون، فلا يمكن أن يكون النفس، لأن القانون فعل خارجي، والنفس كون داخلي..

وكذلك لا يمكن أن يكون النفس، إذا كان الطبيعة ذاتها، لأن النفس جزء من الطبيعة يمكن أن تكون، وليست الطبيعة ذاتها، ولحل بعض هذه الإشكالات «يمكن اعتبار العقل جزءاً من النفس وليس النفس كلها»[٩] إلا أن ذلك، الذي ساهم في حل مشكلة أو مشكلات، ربما قرّب، (وقارب بشكل مباشر أو غير مباشر، بين سقراط وألدّ أعدائه المغالطين أو السفسطائيين. من حيث أنه يسخّر أكثر من حجة وبينّة، ليثبت الحقائق التي يريدها، لا الحقائق المجردة، وهذا إن لم يكن سفسطة، فماذا يمكن أن يكون..؟! لأن السفسطائيين لم يسعوا في الغالب، لإثبات الحقائق الموضوعية، كحقائق موضوعية، دون أي علاقة براجماتية، وإنما إثبات وجهات نظرهم، التي تخالف، أو يجب أن تخالف الحقيقة، وإلى حد بعيد، لأنها لو كانت حقيقية وثابتة، لم تظهر السفسطائية أصلاً، أو، على الأقل، لم تحتج إلى كل هذه الفذلكات السفسطائية الخارقة.. رغم ذلك، أو رغم كل ذلك، تظل فلسفة سقراط، هي الفلسفة الأولى. التي اهتمت بالإنسان أولاً، دون غيره، أو قبل غيره، والتي ما زالت أمهات الفلسفات الكونية، تنضح من مكنوناتها، التي لم تنضب، ولا أتت عليها الأيام، ولا أسقطتها كل مستجدات الفكر المعاصر، وإنجازاته المذهلة..

## ب- أفلاطون (٤٢٧-٣٤٨ ق.م)

ذاك الذي شغّل وشاغل الفكر البشري، منذ ما يقارب الخمسة والعشرين قرناً، والذي أثرى الفلسفة -كمّاً وكيفاً بما تعجز عن مثله كبرى المؤسسات الفلسفية.. سنتناول من كيفه الزاخر هذا، نظريتيه الشهيرتين: نظرية المُثُل، ونظرية المعرفة القائمة على التذكر..

**١- نظرية المُثُل:** والمُثُل عنده «هي الوجود الذهني، والوجود الذهني هو الوجود الحقيقي»[١٠] وهي لهذا «هذا الشيء المشترك، الموجود في جميع الكائنات المتجانسة، حتى التي لا تقع منها تحت الحواس، مثل العدالة والمساواة»[١١] والطريق إليها هو «المعرفة التي لا تكون إلا بالأشياء الثابتة، التي لا يعتريها تغيّر، ولا تنطوي على أضداد. عكس الأشياء الجزئية

الحسية المتوسطة، بين الوجود المطلق والعدم المطلق، والتي لا تصلح لأن تكون موضوعًا للمعرفة بل للرأي»[١٢] الذي هو أدنى مرتبة من المعرفة.. وهكذا يكون الرأي للعالم المحسوس، وتكون المعرفة. لكل ما يتعلق بعالم كلي أزلي، لا تدركه الحواس..

كما تكون المُثُل

- أجناسًا لا أشخاصًا

- وفكرات ذهنية. أو جواهر ثابتة

- ولا يعتريها التغير، أي التحول من حال إلى حال، لأنها غير خاضعة للحركة.. وأزلية لا تدخلها عناصر التضاد والفساد.

- وهي أعداد بعد أن تنتظم (كما عند فيثاغورس) أنواعًا وأجناسًا

- وهي قائمة في ذاتها، وهي الحقائق التي لا حقائق بعدها والطريق إليها -كما أشرنا- هي المعرفة (التي يقابلها عند أرسطو العلم) المتعلق بالماهيات الكلية. والوجود الحقيقي هو لهذه الماهيات أو الصور- أما الطريق إلى عالم المحسوسات الجزئية والمتغيرة، فهو الرأي (الذي يقابله عند أرسطو الظن)[١٣] الذي هو من شأن الأعيان الجزئية..

هذا ما انتهت إليه المُثُل عند أفلاطون «إنها الحقيقة الكلية، والمحسوسات مظاهرها»[١٤] فهل كانت كذلك.. وظلت كذلك.؟!

كلاَّ.. إذ إنه في البدايات، ومتأثرًا بسقراط «لم تكن الماهيات عنده مفارقة في عالم آخر، يعلو على العالم المحسوس»[١٥] بل كانت على صلة بالعالم المحسوس، إن لم تكن محايثة له في بعض جوانبها، كما إنه هو نفسه لم يثبت على مبدأه، بثبات الصور أو الماهيات، فقد وصفها أحيانًا بأنها متغيرة[١٦]. وليته ثبت على فكرة التغيّر هذه، إذ عن طريقها يخلّص نفسه وفلسفته، من مشكلة مفارقة المثل لكل ما هو محسوس، هذا المحسوس الذي يصفه أرسطو بأنه «نوع مشابه للمعقول، من حيث أن المعقولات والماهيات، تمازج المحسوسات، وهي من جنسها، وتستخلص منها مباشرة»[١٧] حيث استطاع أرسطو بذلك، أن يوجد الحلقة المفقودة. التي تصل المحسوسات بالماهيات، والتي افتقرت إليها نظرية أفلاطون التي اعتبرت الماهيات مفارقة للمحسوسات..

كما لم يستطع أن يحقق فكرة ثبات المثال، فهو يقول «إن ما هو موجود وجودًا تامًا، يمكن أن يُعلم علمًا تامًا» ولكنه حين يتعرض لفكرة العدالة، ليحدد موضوعها يقول «إن العدالة لا يمكن للإنسان أن يحددها تحديدًا صحيحًا دقيقًا»[١٨] فيفقد الدقة والثبات في الآن الواحد. وكأنه يعطي مثالاً، على صعوبة الوجود التام، وبالتالي العلم التام.. بل ويتراجع أحيانًا عن مفارقة المثال، مفارقة مطلقة لكل ما

هو محسوس، فيقول: «حين نبصر المحسوسات، نتذكر المثل، وإن المحسوسات تقترب من المثال، أو تحاكيه، فهي أدنى منه مرتبة»[١٩].. ويتناقض أحياناً أخرى، فبعد أن يقول في (الجمهورية ص ٥٩٧): «والقول بالمحاكاة، يستتبع القول بالمفارقة، فالمثل موجودة خارج المحسوسات، والله هو (صانع المثل) يقول في (طيماوس) الله صانع الكون (لا يصنع المثل) (كذا) فالمثل قديمة أزلية (غير مخلوقة)[٢٠] وهكذا نجد، بعد هذا الاستعراض المكثّف لنظرية افلاطون في المثل أنه:

أولاً: مثلما أنزل سقراط الفلسفة من السماء إلى الأرض، بقوله «اعرف نفسك» أعادها افلاطون إلى السماء بنظرية المثل المفارقة..

ثانياً: إن أرسطو حلّ مشكلة العلاقة بين الماهيات والجزئيات عند أفلاطون (الذي جعلها مفارقة) باعتباره أن الماهيات غير مفارقة.. كما ربط بين العلم والظن، أو الرأي والمعرفة عكس افلاطون، الذي ما انفك يفصل بينهما[٢١]

**٢- نظرية المعرفة.. والتذكر:**

في نظرية المثل كنا أمام إشكالين، جاء حلهما من خارج النظرية كما رأينا:

الإشكال الأول: هو انقطاع الصلة. بين عالم المحسوسات المحايث، وعالم المُثُل المفارق..

والإشكال الثاني: هو انقطاع الرأي أو الظن، المعبّر عن عالم الجزئيات، عن المعرفة أو العلم، المعبّر عن عالم الماهيات.

هنا أيضاً سنكون أمام إشكالين:

- الأول: هل المعرفة تعلّم واكتساب، أم تذكّر؟!

- والثاني: ماذا عن وجود نفوس ليس لها مُثُل سابقة تتذكرها..؟! ووجود مُثُل، ليس لها نفوس سابقة، كانت تعيش فيها..؟!

**نشأة النظرية،** قبل أن نناقش الإشكالات، سنتعرض لنشأة نظرية التذكر..

أول من قال بالتذكر، ليكرّسها حلاً للمعرفة، هو سقراط، بعد أن سمعها من الكهنة والشعّار مثل (بندار) ذلك كيما يتخلص من مشكلة البحث عن المعرفة، التي وجد في التذكر حلاً لها. والتي كان يناقشها كمايلي: «إذا كنت تعرف، فلا حاجة للبحث عن شيء تعرفه، وإن كنت لا تعرف، فمهما تبحث ثم تصل، تصل إلى شيء ما، فلن تتأكد أنه هو هذا الشيء الذي كنت تبحث عنه، لأنك لا تعرفه» [٢٢]

إذاً، لا جدوى من البحث عن المعرفة، إلا عن طريق التذكر.. أما براهين أفلاطون على التذكر، التي تنسجم كل الانسجام مع نظرية المثل، فهي كثيرة منها: إن التذكر،

ليس كما يقول أرسطو، بأن العقل يصل إلى المعاني المجردة الكليّة، بانتزاعها من معطيات الحواس، بل عن طريق التذكر، لأن الإدراك الحسّي متغير: فالمُدرك يتغير، والمُدرِك يتغير حسب واقع الحال.. ولذا يجب أن تأتينا المعرفة، عن طريق آخر، هو حياتنا السابقة، إذ أن الأشياء الجزئية، التي تعرض لإدراك حواسنا، تحيي فينا ذكرى «مُثُلها» وتعيد إلينا شيئًا من معرفتنا الغابرة.. تلك هي علاقة الإنسان بموضوع معرفته»[٢٣].

كما يقول في المنحى نفسه: «إن المعارف الضرورية، لا يجدها الإنسان في نفسه، إلا لأنه قد حصلها من قبل، في حياة سابقة، حيتها النفس، في عالم الصور، وأتت بها إلى هذا العالم الحسي، وتستطيع الحصول عليها، عن طريق تذكرها، باتصالها مباشرة بالمحسوسات (كذا!؟) التي حصل عليها الإنسان من قبل في حياة سابقة»[٢٤]. كما يقول في مكان آخر «كانت النفس تعيش عيشة سابقة، فاطلعت على المُثُل، وحين اتصلت بالبدن نسيتها، وهي الآن تتذكرها، فالتعلم تذكر أي استرجاع»[٢٥]..

.. هذه البراهين، وغيرها الكثير، كان أفلاطون مضطرًا لايرادها لإثبات نظرية التذكر، الضرورية لإثبات نظريته، لأنه لا يمكن أن تتم المعرفة بمعنى العلم، إن لم يكن هناك تذكر لمعارف سابقة، أدركها الإنسان، أو حصّلها في حياته السابقة، لأن العلم ارتفاع فوق المحسوس، وهذا الارتفاع، لا يمكن أن يتم، إلا إذا كانت لدينا في نفوسنا، بقايا أفكار، أو صور، لتلك التي نراها في الخارج، وتنقلها إلينا الحواس»[٢٦].

إلا أنه رغم هذه البراهين، ورغم ما قاله «يونغ» بعد قرون، حول اللاشعور الجمعي، أو خميرة تجارب الأجداد، التي تتضاف عن طريق الوراثة إلى الشعور النفسي»[٢٧] ثمة الكثير من الاعتراضات على نظرية التذكر، منها: ردّ أرسطو «بأن العقل يتوصل إلى المعاني المجردة، الكلية بانتزاعها من معطيات الحواس» على قول أفلاطون، بأن العقل يتوصل إلى المعاني المجردة عن طريق التذكر، لأن المدركات الحسية متغيرة وتصلح للرأي، وليس للمعرفة»[٢٨] وهذا الردّ يبرز الفارق بين نظريتي كل من أرسطو وأفلاطون..

ونعود الآن إلى الإشكالين الذين أثبتناهما في صدر هذه الفقرة.. فبالنسبة إلى تذكر الخبرات السابقة نقول: إذا كانت المعرفة كلها تذكر بخبرات سابقة، فأين التعلّم والاكتساب!؟ وأين الخبرات اللاحقة، أو أين مُخرجات هذه المُدخلات التي ستصير مُخرجات لمُدخلات أخرى وهكذا..!؟ أم أن الحياة ستظل تتكرر كما هي، جيلاً بعد جيل، وكأنه لا يمكن أن يكون، غير هذا الذي كان..

وبالنسبة إلى الإشكال الثاني: وجود نفوس ليس لها مُثُل، ووجود مُثُل ليس لها نفوس، نقول: إنه إذا كانت هذه الخبرات السابقة، تنتقل مع النفس إلى الحيوات الأخرى، وهي تحل في أجساد أخرى، فما القول، في ازدياد النفوس، التي لم يكن لها مُثُل سابقة..؟! وفي ازدياد المُثُل، التي لم تكن في نفوس سابقة..؟! ثم ما القول في نظرية التركيب الخلوي، التي اثبتتها كل المعامل والمخابر الفيز-كولوجية، والذي يثبتها في كل لحظة، واقع الحال الفيزيو-سيكولوجي لكل البشر، بحيث تمحو الحالة الفيزيو-سيكولوجية اللاحقة، الحالة الفيزيو-سيكولوجية السابقة؟! وإن قال قائل إنها لا تمحوها، بل تزيحها إلى اللاشعور، فإن هذه الحالة المتواترة بين الشعور واللاشعور، لاتسمح بالتوصيف العلمي الثابت لآلاف السنين، وهذا ما أثبتته أيضاً، تنظيرات الفيزياء الحديثة، التي لا تستطيع أن تقيس، لا كمّ ولا كيف، ولا حركة الجزيء الذي لا يتجزأ..

وهكذا تبقى نظرية التذكر . بلا براهين قاطعة..

**جـ - أرسطو : ( ٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م)**

مثلما اتكأ سقراط على مقولة «اعرف نفسك» ليشرح نظريته المعرفية . واتكأ أفلاطون على نظريتي «المُثُل» و«التذكر» للغاية نفسها، اتكأ أرسطو على فكرتي «المادة والصورة» و «الوجود بالقوة والوجود بالفعل» ليشرح فلسفته، التي أحاطت باقتدار، بالفكرات الكونية، في الطبيعة وفيما وراء الطبيعة:

فالمادة التي هي صورة بالقوة لفعل، تصير صورة، حينما تكون مادة بالفعل، بالنسبة إلى فعل آخر، وكذا الصورة، فإنها تكون صورة، حينما تكون مادة بالفعل، بالنسبة إلى فعل لاحق..

تلك هي العلاقة الجدلية، بين المادة والصورة. والصورة والمادة، ومثلها العلاقة بين القوة والفعل، فما هو بالقوة، بالنسبة إلى فعل ما، هو بالفعل بالنسبة إلى قوة، تقدمت هذا الفعل[٢٩] وهكذا.. فالشاب، هو بالقوة بالنسبة إلى البالغ، وبالفعل، بالنسبة إلى الصبي. والصبي، هو بالقوة، بالنسبة إلى الشاب، وبالفعل، بالنسبة إلى الطفل، وهكذا. والمعرفة الحقيقية التي تتجلّى في هذه الصور، هي معرفة الماهيات. وإن المركّب من الصورة والهيولى، هو موضوع المعرفة الحقيقية، إلى جانب الماهيات.. وإذا وصل أفلاطون إلى هذه المعرفة الضرورية اليقينية الأولى، عن طريق التذكر، فقد وصل إليها أرسطو عن طريق التطور، أي من وجود المعرفة المتواتر بالقوة، إلى جودهابالفعل، فيما يتصل بالوجود، وبالاستعداد والتحصيل، فيما يتصل بنظرية المعرفة، بحيث يتم الانتقال،

من الوجود بالقوة، إلى الوجود بالفعل ، عن طريق اتصال العقل، بموضوع التعقّل، وهذا ما يشابه الإدراك الحسي، حينما يتصل الإحساس، بموضوع الحس، كما يجعل المعرفة الأساسية، هي المعرفة الحسية، ذلك لأن الإنسان ، يبدأ بالإدراك الحسي، وصولاً إلى الإدراك المجرد[٣٠].

ونلاحظ هنا بشكل مباشر، الفارق الواضح، بين أفلاطون الذي أعطى الأولوية للمجرد وليس غير، وأرسطو، الذي أعطى الأولوية، للمركب من المجرد والمادة.. وهذه إشادة واضحة بالمعرفة الحسية.. وهكذا تكون المعرفة عند أرسطو:

١ - **نظرية**: وهي معرفة الجواهر والماهيات، أو علم الوجود، بما هو موجود، وبأسبابه وصفاته الذاتية.

٢ - **وعملية**: غايتها السلوك..

٣ - **وإنتاجية**: غايتها المفيد والجميل[٣١].

وقد يكون هذا التقسيم، هو الذي دعا البعض، لأن يأخذوا عليه فصله الأخلاق العقلية أو الفلسفية، عن الأخلاق العملية، التي تتصل بالإنسان الوسط بين الاله والبهيمة، فالأخلاق الرفيعة عنده، وقف على الأقلية الممتازة، والنخبة، التي سمت نفوسها، فكانت عقولاً محضة. أما باقي الناس، فليسوا أكثر من وسائل لخدمة هؤلاء (كذا)[٣٢]!؟ أما الذي يدرك هذه المعارف والماهيات، فهو العقل.. وفي النفس عقلان:

- عقل منفعل هيولاني..

- وعقل فعّال مفارق، خالد، أزلي، ويأتي الإنسان من الخارج. كما أنه خَالٍ من الصور السابقة [٣٣]..

وبهذه الأوصاف للعقل، عرّض أرسطو نفسه إلى النقد والتناقض: إذ قال الاسكندر الافروديسي: لقد أصبح العقل عند أرسطو ، بهذه الأوصاف، أقرب إلى الله..

أما التناقض فهو واضح بين قوله: العقل خالٍ من الصور السابقة، وإن العقل قبل فعل الإدراك خلو من الصور وقوله: إن الذهن الإنساني ليس صفحة بيضاء. إن فيه استعداداً للمعرفة، يرتبط بطبيعته نفسها، وتظهر فيه، في صورة البديهيات الأولى [٣٤] والمعرفة عنده ليس لها معنى، إلا أن نعرف النوع، وما له من خواص، وأن نلاحظ هذه الخواص في الأفراد، أي إن المعرفة، ترجع بالجملة إلى كونها ، تنميطًا وتصنيفًا، وهذا ما دعاه إلى الاهتمام بالجدل «الطوبيقا» على أن تشمل، في الوقت نفسه، على الرأي والتجربة والتفكير[٣٥]. ويتابع الحديث عن الجواهر والمعرفة اليقينية، ليتفق مع أفلاطون في جوانب، ويختلف معه في الجوانب الأخرى. فهو متفق معه، في وجود هذه الجواهر،

وإن المقولات الأخرى ، ما هي إلا أعراض، ووجودها نسبي وطارئ[36]. وفي أن موضوع المعرفة اليقينية، هو الكلي، أي النوع ، ثم يختلف معه، فيما يخص الجواهر الثواني، لأن أفلاطون، لا يعطي أي دور في المعرفة لكل ما هو حسّي[37].

وفي السياق المعاكس، نجد أن أرسطو نفسه، يتعرض للنقد، لأنه يقصر الإدراك، على الإدراك الكلي.. يقول (جيوم دوفرني):

«ليس بصحيح كما يرى أرسطو ، أن إدراك العقل قاصر على الكلي، فالنفس تعرف ذاتها، وتعرف أفعالها، وتعرف أنها جزئية، وهذه المعرفة، تدل على أن باستطاعة العقل، إدراك موجودات جزئية»[38].

كما يقول من جهة: بأن كل إدراك فهو حسي.

ويقول من جهة ثانية، بالعقل المفارق

كما يقول من جهة: كل معرفة مرتبطة بمعرفة حسيّة.

ويقول من جهة ثانية : إن المعرفة صادرة عن صور عقلية، وإن العقل الفعّال عقل عالٍ، لا صلة له مطلقًا بالمحسوس..

ثم يقول : لكل جسم نفسه الخاصة، أما العقل الفعّال، حسب وصفه له، فهو ينتمي إلى نوع آخر من الوجود، لايمكن أن يتصل بالجسم..

فكيف إذًا يتم الاتصال. بين هذه الصور الخالصة، وبين الجسم المادي[39]..؟!

وبسبب من مثل هذه النقود، وحتى لا تقتصر فلسفته على الجوانب الذهنية المجردة. قال بالوجود العيني، إلى جانب الوجود الذهني ، ليضيف إلى الحالة الذاتية والتصورية، الحالة الواقعية، أو النزعة التجريبية الحسية، وبهذا نستطيع أن نقول، إن فلسفته مرّت بثلاثة أطوار:

- الطور الأول: وقد غلبت عليه النزعة الدينية

- الطور الثاني: اطرّح النزعة الدينية، ليعتمد النزعة العقلية

- الطور الثالث: اعتمد النزعة الطبيعية، فخرج من التوحيد إلى الشك[40]

وهكذا فقد أحاطت فلسفة أرسطو بكل شيء، منذ أيامه، وحتى أيامنا.. فكم من الظواهر المختلفة المتباينة، نسّقتها قدرته في وحدة متكاملة، ورتبتها بصورة فنية بارعة، في قوالب لا تتغيّر، كما نظر في كل الظواهر، التي يتأتى للطاقة الفكرية أن تمارسها. وجمع الأفكار والملاحظات النقدية، التي ما يزال الفكر البشري، يفيد منها في كل زمان ومكان[41] والتي كنا نتمنى أن نتعرض إلى بعضها، لو أن مساحة البحث تسمح لنا بذلك..

### ٣ - كيفية اللذة - (الأبيقورية) حوالي ٣٠٦ - ٣٠٧ق.م

تثبت هنا أهم القواعد، التي أكّد عليها أبيقور، في تحديد معيار الحقيقة ووضع نظرية في المعرفة لمذهبه، لنتابع بعدها، كل ما له علاقةٌ بنظريةُ المعرفة لهذا المذهب:

١ - ليس هناك من معيار للحقيقة. إلا الإدراك الحسي في المعرفة، والشعور باللذة والألم في العمل.. أي أن المعيار الأساس للعمل، ليس ما هو ، أو ما هي قيمته، أو تصنيفه، وإنما إحساسنا المباشر باللذة أو الألم الناتجة عنه، وكل عمل ليس له أحد هذين الأثرين على الإنسان، لا تقوم أي علاقة. بينه وبين الإنسان..

٢ - كل إحساس، أو إدراك حسّي، هو إحساس صادق، وإن حدث أخطاء، فهي ليست صادرة عن الصور، التي نتأثر بها مباشرة، ولكن تصدر عن الحكم العقلي، الذي يؤول هذه الصور، وينسبها إلى شيء معين .. والمعنى المباشر لهذه القاعدة: إن الإحساس أصدق من الحكم العقلي وإن صادف وحصل خطأ في هذا الإحساس، وأثره علينا، فالخطأ في التأويل العقلي للصور الحسية، وليس في هذه الصور، أو الإحساسات الصادرة عنها..

٣ - الأفكار الكلية، والتصورات الخيالية، التي تتكوّن، بعد تكرار إحساسات متشابهة، تكون صادقة، لأنها تتكوّن من صور تؤثر في النفس، وتأثر النفس فيها، هو البرهان الضروري والكافي، لكونها صادقة، ولولا هذا الأثر، لما كان لها أن تتكرر، لأننا لا نكرر أي عمل، ليس له التأثير ، الذي يدفعنا لتكراره.

٤ - حاول أبيقور ، وهو يعيّر الأفعال، التحقق من صحة استدلالاته، بالسير من المعلوم إلى المجهول، بدلاً من أن يضع نظرية في الاستقراء، تضطره إلى ملاحقة الجزئيات، التي تقوده إلى الكليات، وقال «لا بدّ من أن نثق في إحساساتنا، وتمثلاتنا التي تحضر إلى أذهاننا»[٤٢] أي أننا يجب أن نثق بإحساساتنا، وما ينتج عنها من آثار مباشرة، نتمثلها في أوضاعنا، وسلوكاتنا المباشرة، ونعتبرها دليلاً كافيًا لمصداقية هذه الإحساسات.

ولإعطاء الدور الحاسم لهذه اللذات الحسيّة، قال الأبيقوريون: إن النفس تتكون من ذرات ١ - هوائية ٢ - ريحية ٣ - نارية ٤ - ذرات ألطف هي الجوهر المفكر[٤٣]. وكون النفس مركبة من ذرات، فإنها لن تستطيع متابعة الحياة بعد الجسد، وهذا ما يخلّص الناس، من أوهام الخوف من الحياة الأخرى.. وفي رأيي أن هذه المبالغة في تسخير النظرية للذة، بتكوين النفس، التكوين الموائم لهذه اللذة، فيه مصادرة لكل ما هو روحي. بالإضافة إلى قطع الطريق، على أي حديث، يتناول الحياة الثانية..

وليحدوا من التمادي، والتضحية بالقيم، للحصول على اللذات (بعد أن سمح بعضهم (تيودور)تلميذ (ارستيب) بالدعارة، وبعضهم بالإباحية، لبلوغ هذه اللذات، فقد صنّفوا اللذات أو الرغبات في ثلاثة أصناف:

١ - طبيعية ضرورية (الطعام) ٢- طبيعية وغير ضرورية (الجنس) ٣-ليست طبيعية ولا ضرورية (حب المال)[٤٤].

وهكذا نجد أن توصيفات هذه الفلسفة، قد تفاوتت، سلبًا وإيجابًا، فمن قائل (لوكريس) إنها مذهب رجولة حازمة، وفلسفة رشاقة رصينة. إلى قائل إنها فلسفة تبشّر بالخوف والانطواء على الذات، تصلح- إن صلحت، للمرضى والشيوخ والمقعدين[٤٥]. إلى قائل إن حل مشكلة اللذة في النظرية، لا يكون بحذفها، وإنما بترقيتها، عن طريق التصعيد الروحي، لأن اللذات الحسية، لا يمكن أن توازي اللذات الروحية، لا من حيث عمقها، ولا من حيث آثارها على الروح والجسد، إلا من حيث دوامها، إذ غالبًا ما تُمَلّ هذه اللذات بتكرارها، بدليل أن مدمنيها، (باستثناء الإدمانات العالقة) تراهم ينتقلون من لذة إلى لذة ، عكس الذين يمارسون اللذات الروحية السامية، التي إن لم تكن هي السعادة المطلقة، فهي أقرب ما تكون إليها، وهذه دعوة إلى «اللذات التي يقرها الضمير، ويقبلها الوجدان.. اللذات البريئة من الزيف والكذب والمكر، اللذات الغنية، التي لا تقهر النفس، ولا تشل الإرادة، ولا تخذل الروح[٤٦].

أما نحن فنقول: إن للجسم حاجات طبيعية وضرورية، وخاصة منها تلك التي تلبي الدوافع الفطرية والعضوية، فتعيد التوازن الذي اختل. كذلك للروح حاجات ترقى بها إلى مدارج السعادة الحقيقية.. ولكن إذا كانت اللذات الحسية، هي ملح الحياة، فإن لذات الفضيلة، التي تقول بها كيفيات الفضيلة، هي الحياة ذاتها..

**٤ - كيفية الفضيلة - (الرواقية) نشأت حوالي الربع الأخير للقرن ٣ ق.م**



لندخل في مناخ الرواقية، نعرض بدئًا، مراحل المعرفة الرواقية، منذ الانطباع الأول، حتى بلوغ اليقين، مرورًا بمراحل أربع، لها آلياتها المحددة:

**- الأولى**: الذهن - بداية - صفحة بيضاء، تأتيه الانطباعات الحسية من الخارج، فتحدث التصورات أو التمثّلات

**- الثانية**: يحكم العقل والإرادة، على هذه التصورات والتمثلات، فتصير أحكامًا، أو تصديقات.

**- الثالثة**: وبهذا تبلغ أول مراحل اليقين، إذا طابق التصور موضوعه..

- **الرابعة**: وإذا بلغ اليقين أعلى مراحله، بلغنا مرحلة العلم[٤٧].

ذلك أن الرواقيين، يفرقون بين الظن والمعرفة، والمعرفة كما لاحظنا ليست معرفة المعقولات، التي يدركها العقل، كما عند أرسطو، ولا معرفة المُثُل بالتذكر - كما عند أفلاطون - وإنما هي معطيات الحواس، فالإحساس في مذهبهم، هو أساس المعرفة، وهو إدراك وحكم .. ولأن الله والعالم والطبيعة واحد عندهم، فإن من يخضع لقوانين الطبيعية، يخضع، في الوقت نفسه لله، ويسير وفقًا لمقتضيات العقل»[٤٨]. ولذا فإنه، لا صور هناك، ولا مُثُل (عكس أفلاطون) ولا شيء، سوى الحقائق المحسوسة المادية المتمايزة كل التمايز بعضها عن بعض، وكل ما هو موجود، لا بد وأن تكون له خصائص الأجسام، وكل ما لا يشغل مكانًا ولا يتحرك، فهو عدم، ولهذا كله، تحتّم علينا أن نبحث عن وسيلة، لمعرفة ما هو حقيقي من أحاسيسنا، ليكون مقياسًا للحقيقة، والحكم على الأشياء حكمًا صحيحًا[٤٩].

هذه الآراء، كما نرى، تثير تساؤلات حقيقية.. إن كان بالقياس إلى القول بأن الذهن صفحة بيضاء، الذي يتناقض مع الكثير من الفلسفات، أو إلى الدور الذي تلعبه الانطباعات الحسية. في أحكام العقل والإرادة، المرفوض افلاطونيًا، وغير افلاطوني.. ثم التطابق بين التصور وموضوعه، الذي يماثل الصورة، التي هي المادة في فعل عند ارسطو. ثم التفريق بين الظن، الذي يعبّر عندهم عن معرفة أولية وبين المعرفة أو العلم، الذي يشكل مرحلة اليقين العقلي، ولذا كان سلوك الفضيلة عندهم، في العيش وفق الطبيعة، أي وفق العقل، لأن الطبيعة والعقل. في الرواقية واحد.. أما السعادة. فهي في الطمأنينة والسلام الداخلي، والصفاء التام، أي الخلو من كل اضطراب نفسي، وذلك بتجنب أسباب الاضطراب وهي:

-الحرمان مما نشتهيه

- وأن يحدث لنا ما نأباه[٥٠]

نتلافى الأول باستئصال شهوات القلب، والثاني باللامبالاة (الاتاركسيا).

والحكيم. هو من يقول:«كل شيء خير في نظري: إذا أنا شئت ذلك»

وكيما تظل في دائرة السعادة الحقيقية«لا تطلب أن يحدث ما يحدث: كما تريد أن يحدث. بل أرد مايحدث كما يحدث، عندئذ تنساب في تيار الحياة السعيدة»[٥١] ويذكرنا ذلك بالقول:« إن لم يكن ما تريد، فرد ما يكون» مع فارق جوهري هو: إن عبارة (رد ما يكون) لاتعني التسليم بما يحدث، كما يحدث، أي القبول بما هو كائن، بل اجعل - بإرادتك، ما هو كائن، كما يجب أن يكون، ثم افعله..

وتأكيداً على دور العقل، والعقل وحده، في الحياة، يقولون: لا وجود لخير أو شر، إلا حيث يمارس الحكيم، وظيفة العقل. وبالعقل يدعم الإنسان تصوراته، ويضبطها ويصدّقها، ويؤمن فيها، ويحقق الحرية في نفسه [52]

وهكذا فإنهم يقولون ما قاله سقراط قبلهم:«التفكير الجيد. يكفي وحده لفعل الخير والتقيد به»[53] بمعنى أن التفكير في ذاته، إيجابي دائماً، وإن أدّى إلى ما هو سالب، فالخطأ ليس فيه. أو منه، وإنما في ما انضاف إليه، خلال عمليات الإجراء..

وهكذا نلاحظ، كم اعتنى الرواقيون بالناحية العقلية، وبإبراز أهمية النية والقصد، والتمسك بالفضيلة، والخضوع للواجب.. ولكننا نلاحظ من الجهة الأخرى، إنه حتى لو كان من النافع. أن يُخضِع الإنسان عواطفه وأهواءه، لرقابة العقل. وأن تُطابِق إرادة الإنسان، إرادة الله، إلا أن العقل نفسه، يرغب أن يتجاوز الإنسان، موقف الاتكال على الإرادة الكونية..

كما أنه ربما كان جميلاً القول. إن الفضيلة تقود إلى السعادة، ولكننا إذا أخضعنا عواطفنا لمشيئة الكون، وقيدناها بقيود الحكمة، وضبطناها برقابة العقل، على الطريقة الرواقية، انتهينا إلى اللامبالاة، وعدم الشعور، وانقطاع الحساسية [54] بل وخدمنا عنصراً من عناصر النفس، على حساب العناصر الأخرى، التي إن لم نلبِّ متطلباتها، اختل التوازن الضروري بين عناصر الشخصية..

.. والرأي، في رأيي، أن نتجنب تفريط الأبيقورية، باعتمادها اللذة دون العقل، وإفراط الرواقية، في اعتمادها العقل دون سواه، ونقول بوسطية أرسطو. التي تجمع المُدخلين، في مُخرَج ممكن..

### ثانياً - الكيفيات الفكرية العربية

إذا تجاوزنا ما أنجزه. المصريون والسومريون والفينيقيون والآشوريون والبابليون وغيرهم. من أفكار أسست للفكر البشري، يمكننا أن نتكلم عن كيفيات فكرية عربية منذ الجاهلية، حيث كان للعرب حضارة ذات شأن. منذ الألف الأول قبل الميلاد، وما قبله. ذلك أنهم اتصلوا بحضارات العالم. بحكم موقعهم الوسط، بين أمم هذا العالم، فاحتكوا بحضاراته، باختلاطهم بالجاليات الأجنبية، إن عن طريق التجارة، أو الأسواق والمواسم. وبمختلف شؤون الحياة. حيث حصلت عندهم الأفكار عن ما وراء الطبيعة، عن طريق الأديان كالمسيحية والوثنية. كما حصلوا على المعارف الفلكية والطبيعية. عن طريق احتكاكهم، بالكلدانيين والصابئة، بالإضافة إلى المعارف الطبية. التي

استقوها من استقراءاتهم وتجاربهم. ومن ما أخذوه عن السريان والفرس والهنود. ومن أشهر أطبائهم، الحرث بن كلده، وابن أبي رومية التميمي وسواهما. ومن ميثيولوجياتهم، ما كان يشاع عن الجن والغيلان، والتوابع والقرناء. وغيرها من الاعتقادات والأساطير، نتج عنها، ما يمكّننا من الكلام عن حصيلة للفكر الجاهلي،تظهر أكثر ما تظهر من خلال الأمثال والحكم. والشعر الزهدي والحكمي والديني [٥٦]ثم جاء عصر الإسلام. والفرق الإسلامية، والحضارات التالية،أكثر ماأتظهر، من خلال الأمثال والحكم. والشعر الزهدي والحكمي التي سنعالج منها في هذه الدراسة،الكيفية المعرفية لإخوان الصفا، والفارابي، وابن رشد، كنماذج للمعارف العربية الرائدة. والتي لا تبعدنا كثيراً . عن الأجواء المعرفية اليونانية.

## ١- الكيفية المعرفية لإخوان الصفا (ظهروا بالبصرة عام ٣٣٤هـ)

إخوان الصفا، واحدة من فرق كثيرة. أسست للفكر العربي والإسلامي، وساعدت في نموّه وانتشاره، بنشر تعاليمها، عن طريق حلقات الإرشاد، المتدرجة حسب مراتب مريديها وروادها، وبما يكافئ مراتب العلوم التي يلقنونها وكفاياتها المعرفية. التي تقوم على النظر. في جميع علوم الموجودات، التي في العالم، وفي كيفية حدوثها ونشوئها، على علّة واحدة، ومبدأ واحد، والاستشهاد على بياناتها، بمثالات عددية، وبراهين هندسية. على طريقة الفيثاغوريين. لأن علم العدد عندها، هو جذر العلوم، وعنصر الحكمة، ومبدأ المعارف، واسطقس المعاني، والأكسير الأول، والكيمياء الأكبر.. وكل الأعداد أصلها من الواحد إلى الأربعة، حيث تتّركب منها، كل متتاليات المتواليات الحسابية والهندسية.. والواحد هو أصل كل الأعداد ومرجعها. وهو من أصل الأرثماطيقي (معرفة خواص العدد) والجومطريا(النقطة في صناعة الهندسة). والأسطرونوميا (الشمس وأحوالها من بين الكواكب). والموسيقى، والمنطق، والهيولى، والمبادىء، وجميع الخلائق، والنفس الكلية. والعقل الكلي، والبرهنة على وجود الله وخواصه[٥٧]..

ويبرهن الإخوان على صحة أحكامهم هذه ـ التي قد نشك بشموليتها كما سنرى ـ ببراهين، إن لم تكن صادقة، فهي، أو بعضها، قابلة للتصديق..

كما قال الإخوان بالفيض كالأفلوطينيين.. وبالطريقة الفيثاغورية، يشرحون صدور المتعدد عن الواحد.. وكما تصدر كل الأعداد، من الآحاد، إلى العشرات والمئات والالاف عن الواحد، الذي

هو العدد واحد، يصدر المتعدد، عن الواحد، الذي هو الله، ذو الهوية الوحدانية، والقوة الواحدة، والأفعال الكثيرة، التي اخترعها الله بالعقل، وأوجدها بالنفس، وصورها في الهيولى.. وأول ما أوجد العقل الفعّال، وأنشأ النفس الكلّية الفلكية، من نور العقل، كما أنشأ سائر الخلائق من الهيولى [٥٨].

وخلاصة نظرية الفيض عندهم:إن العالم صادر عن الله، وإن الله علّة كل فيض، وقد فاض عنه بالتسلسل:العقل ثم النفس، ثم المادة الأولى، ثم عالم الطبيعة، ثم الأجسام. فالأفلاك، فالعناصر.[٥٩]

كما عالج الإخوان، مشكلة الخلق والإبداع، التي ما انفك العقل البشري يعالجها حتى الساعة. ورغم أن التعبيرين يتماثلان لغة. فكلاهما إيجاد من عدم [٦٠] فهم - كما غيرهم - يميزون بين الخلق والإبداع. حيث يعتبرون الخلق هو إيجاد شيء من شيء آخر (خلقكم من تراب)، أما الإبداع فهو إيجاد شيء من لا شيء. وبناء عليه فإن المخلوق ليس جزءاً من الخالق، وإن الله مختار في فعله[٦١].

وتسلسل الفيض عندهم كالتالي:

- العقل الفعّال. أول موجود. فاض عن الله، وهو جوهر بسيط روحاني، فيه جميع صور الموجودات..

- وعن العقل الفعّال، فاض العقل المنفعل، وهو النفس الكلية، والنفس جوهرة روحانية بسيطة، قابلة للصور من العقل الفعّال..

- وعن النفس، فاضت الهيولى الأولى، وهي جوهرة بسيطة، روحانية، قابلة من النفس، الصور والأشكال، شيئاً بعد شيء..

- والفيض الأخير، عن الهيولى الأولى، كان الجسم المطلق أو الهيولى الثانية..

والنفس واحدة، وإن تعددت قواها، بحسب ما يظهر منها من أفعال، فإذا فعلت في الجسم، الغذاء والنمو، كانت النفس النامية، وإن فعلت الحس والحركة، كانت النفس الحيوانية، وإن فعلت التمييز والفكر، كانت النفس الناطقة[٦٢]

أما طرق علم الإنسان بالمعلومات فهي ثلاث: ١-الحواس الخمس - ٢ - العقل - ٣- البرهان.. والحواس لا تخطئ، وإن حصل خطأ، فعن القوة المفكرة.

وقد رأينا مثل ذلك، في المدرسة الأبيقورية، حيث الخطأ ليس في الاحساسات، وإنما في التأويل العقلي لهذه الإحساسات..

أما القوى الروحية، فتدرك المعلومات ادراكاً روحانياً، من غير هيولاها، وتتعاون هذه القوى، في ادراكها، رسوم المعلومات..

وهكذا تكون العلوم في النفس، صور المعلومات، انتزعتها النفس، وصورتها في فكرها، وبواسطة هذه المعلومات، تقترب النفوس الجزيئة، من النفس الكليّة، ويقدر اقتراب هذه النفوس، من النفس الكليّة، تتقبل فيضها، وتكون أفضل وأشرف من سائر جنسها [٦٣].

وهكذا يكون أساس معرفة الإخوان ارسطوطاليسي، مدمكوه بحجارتهم الخاصة، وتكون فلسفتهم، مجموعة مذاهب، تقوم على أسس فيثاغورية أفلوطينية..

وهناك من يقول إن «في تعاليم إخوان الصفاء» رواسب من وثنيات قديمة مختلفة، وإن لم تكن صافية كل الصفاء، وتعاليمهم أشبه بقوس قزح، من حيث تعدد ألوانها [٦٤] وبذا فتحوا آفاقاً واسعة، لمن أتى بعدهم، من فلاسفة العرب في التحرر الفكري، بوضعهم المؤلفات الفلسفية الدينية، وبتثبيتها بين طلاب الحكمة، وهم لهذا يحتلون في تاريخ الفكر العربي مقاماً رفيعاً، لما قاموا به من تبسيط العلوم ونشرها [٦٥]، ذلك رغم اتهامهم بأنهم، اعتمدوا غايات ظاهرة، لتحقيق غايات باطنة، حيث يغتنمون مثلاً، فرصة الكلام عن الموسيقى، ليدسوا فيه نغمات خافتة لصالح مذهبهم [٦٦].

وفي عودة إلى الأس الأهم الذي أقاموا عليه مذهبهم. ألا وهو العدد.

نقول: إنه مثلما حمّل سقراط عبارة اعرف نفسك، أكثر مما تحمل.. ومثلما قارب وقرّب أرسطو العقل من الله، بالأوصاف التي وصفه فيها. حمّل الإخوان العدد، بالأوصاف التي وصفوه فيها، أكثر مما يحمل، وغير ما يجب أن يحمل:

ـ فإذا كان العدد كلّ شيء، فلم يعد عدداً لمعدود، أو لشيء ما، لأنه، لا شيء بقي خارجه، ليكون معدوده.. هو الكل.. بل لنقل إنه كل الكل..

وإذا كان العدد كما وصفوه:

ـ لم يعد موضوعاً لمحمول، أو محمولاً لموضوع، لأنه الموضوع والمحمول، في الوقت ذاته.

ـ ولن يكون مُدخلاً لمُخرج، ولا مُخرجاً لمُدخل، لأنه المُدخل والمُخرج في الآن الواحد.

ـ ولن يكون نفساً لجسد، ولا جسداً لنفس، لأنه النفس والجسد في الآن الواحد.

ـ ولن يكون عقلاً لمعقول، أو معقولاً لعقل، لأنه العقل والمعقول في الآن الواحد وربما أمكننا أن نقول إنه بكل هذه الكيفيات، يلغي ذاته، ليتماهى مع أوصافه ويلغي نظرية الفيض برمتها، لأنه، كما قدمنا، لم يبق شيء خارجه، ليكون موضوعاً لفيض.

وربما كانوا أكثر منطقية مع نظريتهم، لو أنهم لم يقولوا بولكنه ليس الله،أو حتى لو اعتبروه: احدى صفات الله..

**٢- الكيفية الفارابية (٨٧٠م- ٩٥٠م)**

على الرغم من أن الفارابي، كان همه الأكبر. أن يوفّق ويوافق. بين فلسفتي أفلاطون وأرسطو. ونجح أحياناً، واحياناً لم ينجح. كما سنرى. فقد تميّز بفلسفته الخاصة به، إلى الحد الذي قيل عنه. إنه من أهم فلاسفة العرب..

في الفقرات التالية، سنحاول التعرّض إلى محاولاته التوفيقية، بين نظريتي المعرفة، للفيلسوفين المذكورين، وبعدها. نتعرض إلى ما يعطينا فكرة ما، ولو مكثفة، عن نظريته هو المعرفية.

إنه حين يقرر، بأن الحقيقة واحدة، وأن اختلاف الناس في الآراء والمذاهب، ما هو إلا اختلاف ظاهر، وأما الباطن فواحد، لا يعرفه إلا الحكماء والراسخون في العلم[٦٧] إنما هو نوع من التمهيد لكسر حدة الاختلاف بين أفلاطون وأرسطو، وأكثر من ذلك، فإنه يعدّل فكرة أفلاطون في المُثُل القائمة في ذاتها.

كما يبتكر فكرة المُثُل أو الصور، الموجودة في عقل الله ويعتمد عليها، ليقيم برهانه، على توافق الفيلسوفين. ثم ينسب إلى أرسطو آراء ليست له، وإنما لأفلوطين، لخدمة الفكرة إياها، وتكون النتيجة، إنه بدلاً من أن يوفق بين أفلاطون وأرسطو، يوفق بين أفلاطون وأفلوطين[٦٨].

أما في مجال المعرفة، فيرى أنه، حتى لو قال افلاطون. بأن المعرفة تذكر، وقال ارسطو. إنها تأتي عن طريق الحواس، فالخلاف في الظاهر أيضاً، والحكيمان متفقان. على مصدر الاختبار للمعرفة، ذلك بعد أن جعل للصور ثلاثة أنواع من الوجود:في الله.. وفي العالم الروحاني (افلاطون).. وفي الأشياء (ارسطو). ورغم أن المعرفة عنده، تجريد من المحسوس واختبار (كارسطو)، إلا إنه يحاول التقريب بين افلاطون وأرسطو. بحيث يعتبر مُثُل أفلاطون (صوراً كامنة فينا) تظهر حين تجريد صور أخرى تشبهها وتناسبها. وبجمع الصورتين تحصل المعرفة. ويعتقد أنه بذلك ضمّ النظريتين معاً، ولكنه في واقع الحال، يكون قد خرج عن الأفلاطونية. التي تعتبر أن الصور مفارقة. وترفض أي دور لكل ما هو حسي. أما في مجال التوفيق، بين الاستعدادات والميول الطبيعية عند أفلاطون. والأخلاق عند أرسطو، فرأى أنه، إذا كان أفلاطون يقول بتغلّب الاستعدادات والميول على العادة ، وأرسطو يقول إن الأخلاق عادات قابلة للتغيير بواسطة التمرّس. فالخلاف برأيه، في الظاهر ، وليس في الحقيقة أيضاً. ذلك إن

أفلاطون يقرّ بإمكان تغيير الميل الفطري. ولو بصعوبة، وأرسطو يعترف بإمكان تغيير الأخلاق، ولو بصعوبات متفاوتة، حسب الأشخاص، كما يقر بوجود الاستعدادات الفطرية، وهكذا يقارب الفارابي. بين أفلاطون وأرسطو، باعتراف كل منهما برأي الآخر[٦٩] في هذا المجال على الأقل..

وهنا نلاحظ القيمة الكبرى لمحاولاته، وبغض النظر عن مدى نجاحه في التوفيق بين الفيلسوفين، وذلك في اتباعه في محاولات توفيقه بينهما، طرائق علمية، قائمة على مقارنة نصوص الحكيمين، وعلى تقصّي أفكارهما، في كتبهما ومصادرها، والنهل من ينابيعها، من خلال البحث الجادّ والعميق، وهذا بحد ذاته. إنجاز معرفي لا ينكر..

إلا أن عمق الخلاف بين الفيلسوفين، واعتماد الفارابي على كتاب «الاثيولوجيا» واعتقاده انه لأرسطو، وهو في واقع الحال، من أجزاء «التاسوعات» لأفلوطين، أبقى الحال على حاله، في المنطلقات الرئيسة للمذهبين..

إلا أنه نظرًا لتعصّبه للفيلسوفين، كان يحاول أحيانًا أن يوفق بينهما، بآراء. يستخلصها هو. من فكره هو، لا من حقيقة مذهبيهما..

ومثلما حاول التوفيق. بين أفلاطون وأرسطو، ونجح وما نجح، حاول التوفيق، بين أرسطو والفلسفة الإسلامية من حيث انهما يصدران عن أصل واحد، هو العقل الفعّال[٧٠] وهنا ندخل في صلب فلسفته:

وصلب فلسفته هو العقل، والعقل عنده: عملي. وعلمي وهو الأهم. ومراتبه: الهيولاني.. وبالملكة.. والمستفاد.. أما الهيولاني، أو العقل بالقوة، فهو، على ما يبدو من تعريفاته، لم يكن واضحًا في ذهن الفارابي: فتارة هو النفس، وتارة جزء منها.. تارة قوة، وتارة هيئة. وأخرى، جوهر بسيط. وليس بجسم.. وكما نلاحظ، فإن الفرق كبير، بين أن يكون النفس، أو أن يكون جزءًا منها... وبين أن يكون قوة، أو يكون هيئة.. وبين أن يكون ليس بجسم، في حين أن الهيولى جسم..

أما وظيفة هذا العقل، فهي أن ينتزع صور الموجودات وماهياتها، دون موادها، فتصبح فيه بالفعل، حيث إن المعقولات. قبل أن تعقل، تكون معقولات بالقوة، ويكون العقل «عقلاً بالقوة»وبعد أن تعقل، تصبح معقولات بالفعل، ويصبح العقل بها. عقلاً بالفعل..

ولكن هذه الصور، هي بسيطة، لأنها دون مادة. فكيف تنتقل من القوة إلى الفعل، مادامت ظلت بسيطة. أي دون مادة.؟! هذا من جهة، ومن جهة ثانية، أليست هذه العلاقات، هي تمامًا، علاقات المادة والصورة، بين الوجود بالقوة، والوجود بالفعل الأرسطية.؟!

أعتقد إنها هي. كما أعتقد. أنه يستخدم الهيولى، على العكس من معناها المألوف، أي المادة، أو الشيء في مادة، أو الكثافة..

أما العقل بالفعل، أو العقل الملكة، فهو عقل بالفعل، بالنسبة إلى المعقولات التي عقلها، يظل عقلاً بالقوة، أي هيولانيًا(؟!) بالنسبة إلى المعقولات التي لم يعقلها بعد. فإذا عقلها، أصبح بالفعل بالنسبة إليها، وأصبحت هي عينها بالفعل. وانتقل العقل بها. إلى مرتبة العقل المستفاد. وهو العقل الذي عَقَلَ المعقولات المجردة. أي التي كانت في مواد. فانتُزعت منها، وعَقَلَ الصور المفارقة، التي هي دائمًا مفارقة، وحين تحصل للعقل المستفاد. المعقولات كلها. معقولة بالفعل، حينئذ يصبح هو والعقل الفعّال، شيئًا واحدًا.

وهكذا، لا تصبح النفس خالدة عند الفارابي، إلا إذا بلغت مرتبة العقل المستفاد. وتجرّدت من كل ما هو مادي. وإلا إذا كانت قادرة دائمًا، على الاتصال بالفعل الفعّال.

والعقل الفعّال هذا، هو، الروح الأمين، أو الروح القدس، حيث انه: (لم يكن في مادة. ولا يكون أصلاً) وهو دائمًا بالفعل..

وقوله بالعقل الفعال، مأخوذ عن أرسطو، الذي قال به أصلاً، ليستطيع الانتقال من القوة إلى الفعل، لأن الانتقال من القوة إلى الفعل يحتاج إلى ما هو دائمًا في الفعل. والعقل الفعال، هو كذلك برأيه. بالإضافة إلى أن الفارابي، يجعل من العقل الفعال «واهبًا للصور» ويجعل المعقولات موجودة فيه. يهبها للعقل الإنساني. وهذه هي مُثُل أفلاطون، لولا أن أفلاطون، يعتبرها موجودة في ذاتها، خارجة عن الله. والفارابي يعتبرها موجودة في العقل الفعّال. بعد أن اعتقد الفارابي إن مُثُل أفلاطون هي كذلك أيضًا..

ثم يعود إلى أرسطو من جديد، ليقول انه لا يمكن أن تكون المعرفة إلا عن طريق الحواس، نافيًا نظرية التذكر الأفلاطونية، لأنه لا يعتقد بوجود النفس قبل الجسد، ومعرفتنا لا تتعدى الظاهرات إلى حقيقة الأشياء وجواهرها. وهي وليدة الإدراك الحسي، الذي يمكننا من إدراك الجزئيات المحسوسة، ومنها ننتقل إلى معرفة الكليات..

والمعرفة التي لا تحصل إلا بفيض من العقل الفعال، هي المعرفة الإشراقية التي لم يقل بها أرسطو، والتي عدّها أفلوطين، أعلى أنواع المعرفة، في حين رفضها الإكويني. الذي يرى « أنه ليس في العقل، إلا ما مرّ في الحس، ولا ينتقل العقل، من القوة إلى الفعل، إلا بفعل العقل الفعّال، وما زاد على ذلك، فلاسند له، وعليه اقتضى فصل المعرفة الإشراقية عن المعرفة التجريدية[٧١].

قيمة فلسفة الفارابي: حتى وإن أخذ الفارابي الكثير عن أفلاطون وأرسطو وأفلوطين. فقد ظل محتفظًا بشخصيته. وطبع الأفكار التي اقتبسها بطابعه الخاص. وأعطى الإسلام مذهبًا فلسفيًا قائمًا بذاته. ليس هو بالمشائية، ولا الأفلاطونية. ولا الرواقية. بل شيء جديد تأثر بهذه المدارس، ونهل منها، وتغذى بروح الإسلام[٧٢].

وقد أشار ( ألبرت الأكبر)[٧٣] إلى الفارابي . في تأويله لأرسطو. إذ كان (ألبرت) يميل إلى اتباع الفارابي. وابن سينا. وابن ميمون.. أما هرمان الألماني، فقد نقل كتاب الخطابة لارسطو، بالرجوع إلى الفارابي وابن سينا وابن رشد. وكان قد نقل شرح الفارابي على هذا الكتاب [٧٤]كما ترجم ( جند يسالفي ) بالتعاون مع ( يوحنا الإشبيلي) كتاب إحصاء العلوم للفارابي. كما كان كتاب (جند يسالفي ) نفسه ( في تقسيم الفلسفة) مأخوذًا، بتصرف، عن كتاب (احصاء العلوم) للفارابي[٧٥].

على أن شهرة الفارابي ترتكز بنوع خاص، على عظيم عنايته بالمنطق. فإن مصنفاته فيه، قد تناولت ما غفل عنه الكندي وغيره، ممن تقدم الفارابي ، وملأت ماخلفوه من فراغ [٧٦] حيث كان فيلسوفنا، في مجال القياس المنطقي، بشكل خاص. بعيدًا عن سلطان المعلم الأول( أرسطو) وأظهر من استقلال الرأي الشيء الكثير [٧٧] إلى الحدّ ا لذي كاد يكوّن فيه منطقه الخاص به.

أما عن فرادة الفارابي في الموسيقى، وعلو كعبه في هذا الفن، فقد قال ( فارمر) إذا كان الفارابي معلمًا ثانيًا في الفلسفة ( أرسطو الأول) فهو المعلم الأول في الموسيقى[٧٨].

وفي الفلسفة، فهو من أوائل أصحاب الأفلاطونية الحديثة ، خاصة في نفيها الخلاف بين أرسطو وأفلاطون. أما مذهبه في العقل، فهو مستقى من مذهب الاسكندر الأفروديسي، بالرغم من الفروق بينهما. كما سلك مسلك الأفلاطونية الحديثة. في القول بصدور العالم عن الله، على جهة الفيض [٧٩].

وبكلمة ، فقد أثبت الفارابي أفكارًا خاصة به، تميزت بالأصالة والعمق. في عصر كان فيه فلاسفة اليونان الكبار، يملؤون الساحات والمساحات الفكرية والمعرفية.

**٣- الكيفية الرشدية (١١٢٦م - ١١٩٨م)**

يبدأ ابن رشد (أرسطيًا) في عرض الجوانب الرئيسة في نظريته المعرفية. فالمعقولات تأتينا عن طريق الحس، وكذا

التخيل، أما التذكر عنده، وخلافاً لأفلاطون، فهو إدراك لما نسيناه من المعقولات، المجردة من المحسوسات، وليس حصول معرفة، لم تكن من قبل بالفعل لنا، كما ينكر، في الوقت نفسه، أن يكون في النفس، أوليات نظرية، تحصل بغير اكتساب، كما يرى ابن سينا(٨٠). إ ذاً، هو يقول بتذكر ما نسيناه (من معقولات مجردة) أي مما هو خال من كل هيولى. ويكاد إلى هنا، يقارب افلاطون في التذكر، بشكل عام، وفي تذكر ما هو مجرد، بشكل خاص، ثم يبتعد عنه، مباشرة وكلياً، حينما يقول: «لا يمكن حصول معرفة، لم تكن لنا بالفعل من قبل» كما يبتعد عن ابن سينا، بالقدر نفسه، حينما يرفض أن يكون في نفوسنا، أوليات فطرية، تحصل بدون اكتساب، حسب ما يرى ابن سينا، وفي الوقت نفسه، يقترب من أرسطو، حينما يقول بثلاثة أشياء في العقل هي:

١- قوة قابلة، هي العقل الهيولاني..

٢- ومعنى، يحصل في هذه القوة القابلة، هو العقل بالملكة.

٣- وصورة تتجرد من المادة، وهي العقل بالقوة، وهي بمثابة المحسوس في الإدراك الحسي.

أي أنه، لابد للمعرفة العقلية من: معقول، وعاقل، وعقل:

- المعقول: هو ما يعقله عقل العاقل.

- والعاقل: هو الذي يعقل هذا الشيء المعقول.

- والعقل: الذي به يدرك العاقل، الشيء المعقول..

أو لنقل بلغتنا:

- موضوع المعرفة.

- العارف (الإنسان).

- وما به يعرف العارف المعرفة.

ويكون الفرق بين العقل والحس، أن موضوع الحس، خارج عن النفس، لأن الحس شيء مماثل للجسد. أما موضوع العقل، فهي النفس، بعد تجرده من المحسوس، لأن العقل شيء مناسب للنفس.. وهذه العمليات (الحس- عقلية) تحتاج الى عقلين:

- عقل فعال يحدث فينا هذه المعقولات.

- وعقل منفعل، يحدث فيه العقل الفعال هذه المعقولات.

هذا هو التحليل الذي اعتمده ابن رشد، بعد أن مزج رأيي الاسكندر الافروديسي، وثامسطيوس، ووصل معهما الى نتيجة هي:

- إن النفس شيء لا ينفصل عن الجسم، وهي فاسدة بفساده. وأما العقل بالملكة، فهو العقل الهيولاني، عندما يحصل

على الفـعل والعلم. في حين أن العـقل الفعال، هو الذي يحدث الاتصال بين العقل والمعقـول.أي أن العـقل، بمثـابة الكفـاية المعرفية، والمعقول، بمثابة المُدخل المعرفي. والعقل الفعّال، بمثابة الكفاءة العقلية، التي تنتج للعاقل -إجرائياً- مُخرجاً للمعقول. ولولا هذا المخرج، لانتفت الحاجة لوجود عاقل وعقل..

أما عند ثامسيطوس:

- فالحس هو هيولى التخيل.

- والتخيل، هيولى العقل بالقوة.

- والعقل بالقوة، هيولى العقل بالفعل.

- والعقل بالفعل وحده صورة محضة أو صـورة الصـور، إلا أنه ليس الله، وإنما هو يمثل النوع، بالنظر إلى العقول الفردية(٨١) والتسلسل عند ثامسطيوس، صحيح مع ذاته، ومنطبق مع وجـهـة نظره، حـيث أن الهيولى ظلت مختلطة بالحس، لأنك تحس بما هو هيولي، وبالتخيل، لأن الهيولى هي مـادة التـخيل، وبالعـقل بالقـوة، لأن العـقل بالقوة، عقل بالقوة، لأنه مختلط بالهيولى، ولا يصير عقلاً بالفعل، إلا بعد أن يتجرد من الهيولى، وهذا هو العقل بالفعل.

أما ابن رشـد، فيرى كالأفروديسي: أن العقل الهيولاني فاسد. لأنه يعتبر المعقولات تابعة للتغير، ومتكثّرة بتكثّر موضوعاتها. وكونها حادثة فاسدة، كان العقل الذي يتقبلها فاسداً. أما الصورة، فإذا كانت معقولة بالفعل من جهة، وبالقوة من جهة أخرى، وجب أن يوجد عقل متكوّن فاسد، تصير به معقولة بالفعل.. ولكن هذا الوجود بالقوة، الذي يصير وجوداً بالفعل، والذي يظل في الحالين، في عقل فاسد، قد يكون أيضاً نفساً فاسدة، لاختلاطها بالهيولى من جهة، ولوجودها، تارة بالقوة، وتارة بالفعل، من جهة أخرى، لذا يعود ابن رشد ليقول: إن العقل الهيولاني أزلي. ولا ندري إن كان يقصد بهذا العقل، العقل الإنساني (عقل النوع) أم العقل الفردي..؟!

أمـا العـقل الفـعّـال، فـقـال به، لينقل المعقولات، من الوجود بالقوة، الى الوجود بالفعل.. والعقل الفعّال عنده، فعل دائم، وصورة محضة، وهو موجود خارج نفوسنا، سواء عقلناه، أم لم نعقله، وله فعلان:

- أن يعقل ذاته كعقل مفارق (ليصبح العاقل والمعقول شيئاً واحداً).

- وأن يعقل المعقولات، التي في العقل الهيولاني، أي يصيرها، بنوره، من الوجود بالقوة، الى الوجود بالفعل.

أمـا اتصـال العـقل البـشـري بالعـقل الفعـال، فيتم عن طريق: الإدراك العقلي، وطريق الحـدس الصـوفي، ويتم هذا الاتصال عن طريقين:

- صاعد، من المحسوسات، الى الصور

الهيولانية، الى الخيالية، الى المعقولة، أي من الصور الهيولانية، الى الفعل المحض.. وهذا الطريق ممكن لكل إنسان.

– والثاني الطريق الهابط، أو النازل، وهو أن نفترض وجود هذه الصور المعقولة، وانها تتصل بنا فنكتسبها، وهذه موهبة إلهية، لا تتيسر لكل إنسان. ولم يأخذ ابن رشد بالطريق الثاني، ويؤثر عليه الطريق الأول[٨٢].

هذا وقد آخذ على ابن رشد والرشديين، انهم يرون إن النفس العاقلة، ليست متحدة بالبدن، اتحاد الصورة بالمادة، ولكنها متحدة به اتحاداً مقصوراً على فعل العقل، ليمكّن النفس، من استغلال صور الحواس، كيما ندرك وليس غير، وهذا برأي (الاكوينيين) خطأ، وخطأ أيضاً، قولهم إن العقل واحد، والنفس العاقلة واحدة. لجميع الناس، لأنه إن كان ذلك كذلك، فما هي قيمة الفرد، ومسؤولية الفرد، ومصير الفرد؟! أو أي وزن يبقى، لخلود النفس، والثواب والعقاب، واختلاف المصائر، باختلاف الأعمال[٨٣].

وفيما يلي بعض التعقيبات الإضافية، على الكيفيات الرشدية المعرفية حيث يرى (سيجر دي برابان) أن تأويل ابن رشد لمذهب أرسطو، أصدق صورة له، وأكمل مظهر للعقل[٨٤]، كما يرى آخرون، أن الرشديين يرفضون أن تكون النفس العاقلة متصلة بالجسم، اتصال الصورة بالمادة، وليس هناك سوى عقل مفارق واحد للجميع، هو العقل الفعّال أي (عقل فلك القمر) وأن اتصاله بالشخص يحصل بوساطة الصورة المعقولة الفائضة عنه[٨٥].

كما رأى البعض ان ابن رشد، كابن سينا، وضع المعقولات في العقل الفعال، وزاد عليه، بأن جعل العقل المنفعل مفارقاً[٨٦].

إلا أنه، رغم هذا وذاك، فقد قيل عن ابن رشد، إنه أقوى مفكري العرب، وانه فيلسوف العقل.. ماشى أرسطو، وسُمّي الشارح لفلسفته، واستخرج أفكاره الحقيقية، من خلال النصوص والشروح. وأظهر براعة في الانفلات من التمازج الأرسطي الأفلاطوني..

وخير ما نختم كلامنا فيه عن هذا الفيلسوف قول (ليون غوتيه):

«ابن رشد عقلي، بأدق ما في الكلمة من معنى، بالإضافة الى أنه مبتدع مذهب الفكر الحر. يعشق الفلسفة، ويهيم بالعلم، ويدين بهما»[٨٧].

وبعد:

فقد كان العنوان المقترح لهذا البحث «الكيفيات الفكرية منذ النشوء». وكانت الكيفيات المقترحة هي: الكيفيات الشرقية– اليونانية– العربية– كيفيات العصر الوسيط– وكيفيات العصر الحديث..

ولدى مراجعة المصادر والمراجع التي يحتاج إليها البحث، ليغطي ما يقارب الستين قرناً، وجدنا أننا إذا كثفنا الأصول والمراجع، المكثفة أصلاً، سنحتاج إلا ما لا طاقة لمجلد عتيد. للإحاطة بجزء من معطيات هذا الفكر البشري، الذي ما انفك، يضيف المعرفة إلى المعرفة، دون ملال أو كلال.

وهكذا اقتصرنا البحث على نماذج من الكيفيات اليونانية والعربية، التي رأينا أن التآلف والتوليف ممكنان بين بعضها وبعضها، وفيما بين بعضها والبعض الآخر، والتي ربما يضيق بأجزاء منها صدر البعض، لإثقالنا عليه، بكثافة أفكار، فرضتها رحابة المادة، ووعورة أفكار، قد تضني متابعتها، ولكنها، وهي تضني، تنقلنا الى فضاءات المطلق الرحيب، التي نستمري المكوث في عبق دفئها الدافق.

## مراجع البحث:

١- د.فاخوري، حنا. الجر، خليل- تاريخ الفلسفة العربية- بيروت- مؤسسة بدران وشركاه- ١٩٦٣ ص١٦.

٢- المصدر السابق ص٢٧.

٣- المصدر السابق الصفحتان ٢٨- ٣٦.

٤- المصدر السابق ص٢٨.

٥- ترجمة د.محمود، عبد الحليم. ود.زكري، أبو بكر- الفلسفة اليونانية- القاهرة- مكتبة دار العروبة- ١٩٥٨- ص٦١٠.

٦- تاريخ الفلسفة العربية، فاخوري والجر ص٣٨.

٧- مطر، أميرة حلمي- الفلسفة عند اليونان- القاهرة- دار مطابع الشعب ١٩٦٥ ص١٠٣.

٨- د.عوا، عادل، المذاهب الأخلاقية- ج- ج- ١٩٦٤.

٩- الأهواني، أحمد فؤاد- افلاطون، مصر، دار المعارف- ج- ص٩٨.

١٠- د.بدوي، عبد الرحمن- ربيع الفكر اليوناني- القاهرة- مكتبة النهضة المصرية- ١٩٥٨، ص٦٢.

١١- تاريخ الفلسفة العربية - مرجع سابق- ص٤٥- ٤٧.

١٢- المصدر السابق ص٤٤.

١٣- بدوي، عبد الرحمن- أرسطو- بيروت- دار القلم- ١٩٤٢ ص٥٤.

١٤- أفلاطون- الأهواني ص١٠٧.

١٥- مطر، أميرة حلمي- الفلسفة عند اليونان - ص١٢٧.

١٦- د.بدوي- أفلاطون ص١٢٥

١٧- المصدر السابق ص١٧٨.

١٨- المصدر السابق ص١٢٦.

١٩- د.الأهواني. أفلاطون ص١١٢.

٢٠- المصدر السابق ص١١٢.

٢١- د.بدوي- أرسطو ص٥٥.

٢٢- الأهواني، أفلاطون ص٨٩.

٢٣- فاخوري، الجر، تاريخ الفلسفة العربية، ص٤٧.

٢٤- بدوي- أرسطو ص٦٣.

٢٥- الأهواني، افلاطون ص٩٠.

٢٦- بدوي، افلاطون ص٢٠٢.

٢٧- د.حمصي، انطون- مدارس علم النفس- دمشق- مطبعة الاتحاد ١٩٨٦ ص٢٢٢.

٢٨- د.محمود، د.زكري، الفلسفة اليونانية ص١٣١.

٢٩- فاخوري- الجر- تاريخ الفلسفة العربية ص٥٥.

٣٠- د.بدوي- أرسطو ص٦١- ٦٥.

٣١- د.مطر، الفلسفة عند اليونان ص١٧٤.

٣٢- د.عوا، عادل- المذاهب الأخلاقية ص١٦٧.

٣٣- د.مطر، الفلسفة عند اليونان ص٢٢٧.

٣٤- د، محمود، عبد الحليم، وذكري، أبو بكر- الفلسفة اليونانية ص١٦٦.

٣٥- المصدر السابق ص١٦٧.

٣٦- د، فخري، ماجد، ارسطو طاليس- بيروت- المطبعة الكاثوليكية ١٩٥٨ ص٢٥ - ٢٦.

٣٧- المصدر السابق ص٣٣.

٣٨- د.كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط- مصر- دار المعارف ١٩٦٥ - ص١٢٦.

٣٩- د.بدوي، أرسطو ص٢٥٠.

٤٠- المصدر السابق ص ٢٧٩.

٤١- الفلسفة اليونانية ص ١٨٤ - ١٨٥

٤٢- الفلسفة عند اليونان ص٢٦٤ - ٢٦٥.

٤٣- الفلسفة اليونانية ص ٩١٩١ - ١٩٢.

٤٤- المذاهب الأخلاقية ص١٥٤.

٤٥- المصدر السابق ص١٦١ - ١٦٢.

٤٦- المصدر السابق ص١٧٣.

٤٧- المصدر السابق ص١٧٣.

٤٨- الفلسفة عند اليونان ص٢٧٣.

٤٩- تاريخ الفلسفة العربية - حاشية الصفحة ٦٦.

٥٠- الفلسفة اليونانية ص٢٠١.

٥١- تاريخ الفلسفة العربية ص٦٧.

٥٢- المذاهب الأخلاقية ص٢٠٠.

٥٣- المذاهب الأخلاقية ص١٩٧.

٥٤- المذاهب الأخلاقية ص ١٩٨.

٥٥- المذاهب الأخلاقية ص٢١٤.

٥٦- تاريخ الفلسفة العربية ص٨٧ و٩٨.

٥٧- تاريخ الفلسفة العربية ص١٨٦.

٥٨- تاريخ الفلسفة العربية ص١٨٩.

٥٩- المنجد - منجد الأعلام - بيروت - المكتبة الشرقية ١٩٧٣ ص٢٨.

٦٠- منجد اللغة - بيروت - المكتبة الشرقية ص ٢٩ و ١٩٣.

٦١- تاريخ الفلسفة العربية ص١٩٠.

٦٢- تاريخ الفلسفة العربية ص١٩٧.

٦٣- تاريخ الفلسفة العربية ص ١٩٩ و٢٠٢.

+ منجد الأعلام ص٢٨.

+ منجد اللغة ص ٢٩ و١٩٣.

٦٤- د. عبد النور، جبور، إخوان الصفاء - مصر - دار المعارف ١٩٦١ ص٨٥

٦٥- المصدر السابق ص٧٠.

٦٦- المصدر السابق ص٧٧.

٦٧- تاريخ الفلسفة العربية ص٢٧٨.

٦٨- تاريخ الفلسفة العربية ص٢٨٣.

٦٩- تاريخ الفلسفة العربية ص٢٨٤.

٧٠- تاريخ الفلسفة العربية ص٤٠٢ - ٤٠٨.

٧١- ضومط، ميخائيل - توما الاكويني - بيروت - المطبعة الكاثوليكية ١٩٥٦ ص٢٣.

٧٢- تاريخ الفلسفة العربية ص٤٣٦.

٧٣- الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط ص١٤٧.

٧٤- الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط ص١٢٠

٧٥- الفلسفة الأوربية في العصر الوسيط، ص٩٢- ٩٣.

٧٦- محمود عباس، العقاد - أعلام الإسلام - دار المعارف المصرية - ١٩٦٤ ص٦٥.

٧٧- محمود عباس، العقاد ص٦٦.

٧٨- محمود عباس، العقاد ص٦٨.

٧٩- محمود عباس، العقاد ص٧٢.

٨٠- تاريخ الفلسفة العربية ص٦٦٠ - ٦٦١.

٨١- تاريخ الفلسفة العربية الصفحات ٦٦١ و ٦٢ و ٦٣.

٨٢- تاريخ الفلسفة العربية ص ٦٦٤ و٦٥.

٨٣- توما الأكويني ص٥٨ و ٥٩.

٨٤- تاريخ الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط ص١١٧.

٨٥- تاريخ الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط ص١٧٠.

٨٦- تاريخ الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط ص ١٧٢.

٨٧- تاريخ الفلسفة العربية ص ٦٨٥ - ٦٨٦.

❖ ❖ ❖

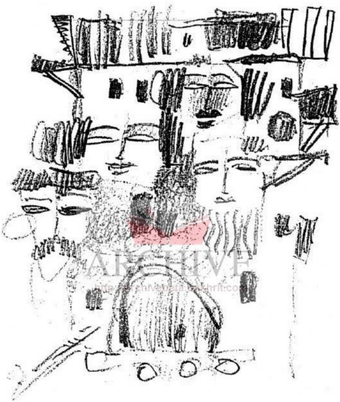
# أطياف جديدة من المشهد الروائي العربي

نبيل سليمان (*)



تشير الأرقام إلى غزارة الإنتاج الروائي العربي، سنة فسنة، وبخاصة في مصر وسورية والجزائر والمغرب وتونس، وبدرجة أدنى في لبنان والأردن وفلسطين، ثم بدرجة أدنى في باقي البلاد العربية. وإذا كانت تلك الغزارة قد باتت تعجز المتابعة الفردية منذ سنين، فلعل مثل هذه المتابعة ألا تجافي الصواب، إذ تؤشر إلى ما بات يعتور الكم الروائي الوفير من استسهال ومجانية، مما يعكر المشهد الروائي العربي. ولعل المتابعة الفردية أيضًا أن تكون مجدية، إذ تتغلب بأي حد ممكن على معوقات الكتاب العربي، وتقدم مثل هذه الدراسة لأربع روايات

(*) نبيل سليمان: أديب وناقد من سورية
- العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا.




صدرت للتو، في الجزائر (بوح الرجل القادم من الظلام - ابراهيم سعدي) وليبيا (فئران بلا جحور - أحمد ابراهيم الفقيه) ومصر (نخلة على الحافة - جميل عطية ابراهيم) و سورية (باب الحيرة - أنيسة عبود) وعُمان (ديازيبام - حسين العبري)، وحيث تتلامح أطياف من الجديد في المشهد الروائي العربي، منها ما هو للسابقين (الفقيه - عطية) ومنها ما هو للاحقين (السعدي - عبود)، وتتنوع التجارب وتتفاوت، كما سنرى:

**٤ - ابراهيم سعدي «بوح الرجل القادم من الظلام»:**

تبدأ رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)[1] بمقدمة لناشرها، يسمّيها فيها كتابًا، ويسرد تردده في نشرها، لأن صاحبها الدكتور الحاج منصور نعمان مات قبل عشر سنوات - فالمقدمة مؤرخة في ٢٠١٥/٦/١٦ - ولأنها الكتاب الوحيد لصاحبها، وغير محددة الموضوع، وبلا عنوان. وقد حمل المخطوطة إلى الناشر الفنان الأصم الأبكم الهاشمي السليماني الذي فر إلى بلجيكا (أيام الفتنة) وعاد منذ سنتين (٢٠١٣) وأراد عنونة المخطوطة بـ (حياة الدكتور الحاج منصور نعمان)، فيما أراد الناشر عنوان (بكاء الشيطان) لكن الهاشمي رفض، كما رفض اقتراحي الناشر بتغيير بعض التعابير التي قد يساء فهمها من وجهة نظر الدين خاصة، وبحذف (التوطئة) التي تبدأ بها كتابه منصور نعمان، فتسرد حضّ ضاوية له على تأليف كتاب يروي فيه حياته، بعد ما لاحظت أن حجّته إلى بيت الله لم تأت على هواجسه. ويختم منصور (التوطئة) بالدعاء إلى الله أن «يجعل من هذا العمل شفائي ومن هذا القلم دوائي»، وهو الذي سمّى عمله (أوراق) بينما سمته زوجته (اعترافات).

بعد سيرة الرواية - كتابة ونشرًا - تبدأ سيرة الدكتور الحاج منصور نعمان، فتنبني رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) بمطاردة الماضي والحاضر للرجل، أي بمزاوجة ذكرياته منذ عهد الثورة على الاستعمار إلى عيشه الجحيم الجزائري في العقد الأخير من القرن العشرين، وهو الجحيم الذي لم تفتأ تكتبه روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج والحبيب السائح والزاوي أمين وبشير مفتي وجيلالي خلاص وأحلام مستغانمي وزهرة ديك وشهرزاد زاغر وسعيد مقدم و... وابراهيم سعدي.

في عام ٢٠١٥ سيتحدث الناشر الجزائري لرواية (بوح الرجل القادم من الظلام) عن تلك «الفترة الحالكة من تاريخ بلادنا» و«العشرية السوداء التي مرت بها بلادنا، والتي شهدت مقتل العديد من المثقفين والمفكرين والفنانين وهروب العديد منهم إلى الخارج». وهذا ماسيسرد يومياته منصور نعمان، ابتداءً بالحاجز المزيف الذي ذبح عليه عبد اللطيف (الأمير أبو أسامة) عشرة، كما تكتب الجرائد، فتكذّب شقيقته رانجا، بينما يسعى منصور نعمان كي لاتعلم زوجته ضاوية بذلك، فهي أيضًا شقيقة عبد اللطيف.

تسبق هذه البداية من الحاضر، تلك البداية من الماضي التي يعود فيها منصور نعمان إلى بلوغه في الثانية عشرة وتلمذته على يد الفرنسية كلير ردمان، وبداية

إحساسه الموجع بالاختلاف عن الناس: بأنني وحش»، وإيثاره للعزلة والصمت، مكتفياً بصداقة شريف خندق وصالح الغمري اللذين يكبرانه. وتصل هذه البداية من الماضي إلى التجربة الجنسية الأولى لمنصور المراهق مع من يسميها (خالتي وردية) وهي الزوجة الثانية الشابة لوالد صديقه شريف ذي النزوع الفطري إلى الخيال والحكي، مما حمّله لقب (شريف الكذاب). وعلى هذا النحو من مزاوجة السرد بين الماضي والحاضر تمضي الرواية. إلى أن يقترب الزمنان، فيشتبكا في الجحيم الجزائري. وهكذا تمضي إلى مصادقة منصور لصادق الأحدب المتصوف الذي جُنّ بعدما اكتشف ذبح عبد اللطيف للمتصوف سعيد الحفناوي، فبات يردد «أنا الولي الصالح سعيد الحفناوي...» وسيغدو مايردد واحداً من إيقاعات الرواية الأساسية.

بإعادة تنظيم القراءة للرواية نرى كيف يعود دوي انفجار رهيب بمنصور مما يكتب من الماضي إلى الحاضر، فيخرج من بيته إلى «جهنم. جثث متفحمة. أجسام ممزقة. أطراف لحم بشرية. دم. صراخ. دخان. نار». وهنا يلتقي الهاشمي السليماني - وهو ابن رانجا - وينقذ امرأة إلى المستشفى - وهو الطبيب المتقاعد - لكن مدير المستشفى يطرده لأنه لم ينس رفض منصور التوقيع على الشهادة الطبية المزورة التي ستيسر إرسال شقيق المدير إلى العلاج في الخارج من مرض هين لايستدعي ذلك. ويتفاقم الجحيم من مقام منصور في مدينة (عين...)، إلى العاصمة حيث سيُغتال عبد الواحد ابن منصور، وحيث يُغتال فنان صديق للهاشمي، فيما يعجز الأخير عن إنهاء لوحة مستوحاة من الانفجار المذكور، ويدفع به اليأس والعجز إلى الفرار إلى بلجيكا، حيث - كما ستنتقل ضاوية من حوار لها مع زوجها في خاتمة الرواية - يُكرم العلماء والفنانون، فيما يُقتلون هنا ويُذلون.

من مدينة (عين...) التي لاتسميها الرواية، ربما للتقية، ينقل منصور عن الملصقات دعوة السلطات لكشف الإرهابيين، وعليها صور بعضهم، وبخاصة صورة عبد اللطيف. كما ينقل منصور عن جدران المدينة شعارات أولاء، ومنها: «لاشرقية ولا غربية، بل دولة إسلامية - لا دستور ولا قانون، بل قال الله، قال الرسول - السقوط لدولة الطاغوت». وفي هذه المعمعة تبدو المدينة كما لو أن داء الطاعون ينهشها، حتى في جامع السنة الذي يقصده منصور، فقد قلّ عدد المصلين، وبات أغلبهم من الشيوخ «والبقية رجال أمن متنكرون أو عيون إرهابيين غير معروفين. لا أحد يكلم أحداً. لا أحد يثق في أحد». وأمام بيت منصور يرابط شحاذ أعمى سيتكشف بعد مصرعه عن عاطل عن

العمل، يراقب أملاً بالمكافأة عن خبر عبد اللطيف من بيت شقيقته. كما سيرابط طفل ستقطع رقبته بعد حين، فتداهم البيت دورية للأمن ملثمة بالزي الأسود، لعلها تقع على أثر لعبد اللطيف، وتطلق الرصاص على لوحات الهاشمي التي أحضرها منصور، بعد ماأرسل عبد اللطيف من يبلغ رانجا وابنها بحرق اللوحات. وهكذا ينشبح منصور بين الأمن والإرهابيين. وعبر ذلك يسرد من الماضي القريب - وهو يشتبك بالحاضر - تفجير مقهى المدينة ومصرع الشاعر فارح قادري والصحفي جمال بقة وحميدة رمّان أستاذ عبد اللطيف في الفلسفة، وصدام شبان المدينة مع قوات الأمن، ودور عبد العزيز بن منصور من مطلقته زينب في الصدام، وهو الذي سيدفع به الجحيم الجزائري إلى الانتحار. إلى هذا الحاضر الفائر يحمل منصور نعمان ما كانه منذ معلمته الفرنسية، إلى المطلقة مسعودة التي تحمل منه وتختفي حتى يلتقيها وابنها - ابنه شحاذة، فيفر منها، إلى حلوله ووالديه في فيلا المعلمة الفرنسية التي رحلت مع من رحل من الفرنسيين إثر الاستقلال، وارتداء والدته لثياب وأحذية المعلمة، وما يثيره ذلك في نفس منصور من غثيان واعتراض. ولاننس هنا جرح (زكية) التي ستحمل منه أيضًا، وتنتحر، فيما يفر هو ووالداه من فيلا روزا خوفًا من انتقام ذوي زكية التي سيسمي ابنته باسمها، وسيعجزه شبه نسرين شيراز بها، عن متابعة علاقته معها وهو يدرس الطب في باريس، حيث يتواصل هذا الذي يشبه لعنة أو وباء في شخصية منصور نعمان. فاليهودية سلين التي يقطع صلته بها بعد هزيمة ١٩٦٧، ستنتهي إلى الانتحار، ووالده سيقتل أمه، ويرفض مقابلته في السجن، وكل ذلك يدفع بمنصور إلى أن يصم نفسه: «أنا مجرم من طراز خاص» و«جريمتي غير منصوص عليها، غير معترف بها». وجراء ذلك يجالد منصور نفسه سبع سنين، ليبرأ مما كانه، ويتخرج طبيبًا في الجزائر، ويتوسط صديقه صالح الغمري ليكون عمله في مدينة المنفيين والمغضوب عليهم (مدينة عين...) فيزور صالح تقريرًا أمنيًا بانتماء صديقه إلى الإخوان المسلمين. وعلى الرغم من إيمانية منصور، وحياة المنفى، يبدو أن اللعنة تلاحقه من زواج وطلاق إلى زواج وطلاق، حتى يجرب علاج ضاوية، أي كتابة أوراقه واعترافاته - كتابة الرواية. ولعل الأهم بعد هذا كله هو مايتردد من ماضيه وحاضره عن التاريخ. فعن معلمته الفرنسية ينقل قولها وهي ترحل عن الجزائر مخلفة قبر أبيها وجدها، أن التاريخ غريب ومتقلب، وقصة بلا بداية ولانهاية. وعندما ينقل رواية الصحفي المنفي مثله (جمال بقة) عن اعتقال الفيلسوف حميدة رمان إبّان اندلاع الجحيم

الجـزائري، يعـقب منصـور نقلة فنقلة أن عيني جمـال «غـارقـتـان الآن في مشاهد حاسمة من التاريخ» وأن جمـال لايحول نظره عن «مـشاهدة حركة التاريخ» وأنه «مستغرق في تأمل لحظة من لحظات التاريخ» وفي «مشاهدة مجرى التاريخ» ولا ينسحب نظره عن متابعة «سيرورة التاريخ». وإذا كان ذلك سيفضي إلى نهاية الجحيم الجزائري، كما تومئ مقدمة ناشر الرواية عام ٢٠١٥. ففي العبارة المبتورة التي تنتهي بها الرواية غايته التي ستضيئها ضاوية فيما تروي، عقب زوجها، من خاتمة الرواية، حيث ذبح شقيقها زوجها أمامها، وبعد حين عاد الهاشمي من هربه لينشر الأوراق - الرواية، فتكون للقراءة هذه اللعبة - اللعنة من لعب الرواية في اللعنة الجزائرية.

**٢ - جميل عطية ابراهيم «نخلة على الحافة»:**

يختار يختار جميل عطية إبراهيم لبطولة روايته (نخلة على الحافة)[٣] رجل القانون العجوز، ووكيل الوزارة المتقاعد: (متولي عجورة). وتنهض الرواية على شبك (مطلع القرن الحادي والعشرين) - حاضر الرجل الأرمل بماضيه (أربعينات وخمسينات القرن العشرين) على إيقاع قصيدة محمد الماغوط التي تفتتح الرواية:

**«تشبثْ بموتك أيها المغفل**

**دافعْ عنه بالحجارة والأسنان**

**والمخالب**

**فما الذي تريد أن تراه؟».**

من قصاصة التقط متولي قصيدة محمد الماغوط، وأدهشه حفظه له بيسر وهو ليس بحافظ للشعر. ومن البداية إلى النهاية يتلامع أثر الشعر في العجوز، فيصف كلمات الماغوط بالمراوغة والخادعة، والأبيات بالجميلة والجارحة، ويرى فيها نصيحة سوداء لشاعر يكتب بالفأس والمطرقة والمنشار بدلاً من القلم والطباشير في عصر أسلحة الدمار الشامل والعولمة. ويكتب متولي الأبيات بخط رقعة ويعلقها في المطبخ. ويسأل رفاقه عن صاحب الأبيات المثيرة، فيقول بعضهم: هذا شعر مترجم عن الإنجليزية، ويقول آخرون: «هي للشاعر الدمشقي صاحب القلم المتميز والتعليقات الساخرة في بعض الصحف العربية». أما الأستاذ متولي فقال لنفسه عن الشاعر: «رجل عاقل. يتشبث بموته ولا يود أن يرى. وبعدها أضاف: هذه نصف الحقيقة».

في خاتمة الرواية، وبعد وقوع الجريمة التي ستودي بمتولي وبصديقه كمال مسيحة وبالطفل فتحي، سيجد وكيل النيابة في قصيدة الماغوط مفتاح القضية، ويدونها في صدر المحضر. وبينما لايرى المأمور فيها سوى كلام موزون مقفى عن الأحياء والأموات، ترى الشاهدة الممثلة

صباح تركي أن القصيدة سخيفة، وتؤكد أن الأستاذ متولي علقها مع اندلاع الحرب في رام الله – وليس في أفغانستان كما توقع المأمور – وأنه طلب منها أن تمثل شيئًا لصالح القضية الفلسطينية.

بخلاف السائد في فعل الشعر وحضوره في الرواية، عبر اللغة أو عبر التناصات، يأتي في رواية (نخلة على الحافة) كفعل روائي بامتياز، يشكل الشخصية المحورية مثلما يشكل جوهر الخطاب الروائي، ويتوقع للذات والعالم. فالشعر يفتح الرواية على دخيلة وعيش متولي، كما يفتحها على العالم. إنه (بداية النهار) كما تعنونت الحركة الأولى في الرواية، حيث يلي أو ل صدى للقصيدة: «ربما من واجبات الميت في هذه الأيام الدفاع عن موته بطائرات وصواريخ وقنابل وأسلحة بيولوجية وكيميائية، وليس فقط بالأسنان والحجارة والمخالب،.. فنحن في زمن الحروب الكونية، وترسانات الدمار الشامل أصبحت تخص الموتى قبل الأحياء في رأي هذا الشاعر الهمام».

بحركتي (بداية النهار) و(خاتمة النهار) تبدأ الرواية، ثم تتوالى فصولها (١-٢٤)، حيث ينهض الفاعل الثاني بامتياز في الرواية، وهو (الإرهاب)، مشكلاً – مثل الشعر – الشخصية المحورية (متولي) وجوهر الخطاب الروائي، وموقعًا للذات وللعالم. فمنذ (خاتمة النهار) تطارد الفضائيات متولي بأخبار الحرب في فلسطين وأفغانستان، وهو ماسيتعزز بسواه ليقوم حديث الإرهاب في الرواية صدى لما في عالم اليوم: «العالم على مرجل يغلي، أصوات تحطم وذوبان برجي نيويورك تلاحقه من أركان المعمور». وعالم اليوم حيث يتطابق زمن الكتابة وزمن القراءة يصدع متولي: «يا متولي يا عجورة، يا رجل يا عجوز، هذا زمن غلق الملفات القديمة، واستبدالها بالميديا والصورة والوقائع الجديدة». ومن فصل إلى فصل تعود الرواية إلى ذلك، فإذا باحتراق برجي نيويورك سقوط لرموز العولمة، وإذا بالعالم يغلي بتعليقات ساخنة وحزينة، فالعدوان الإسرائيلي على الأرض المحتلة يزامن قصف أفغانستان بالصواريخ، وحرب بداية القرن تندلع قبل موعدها، وفي آخر موضع كان يتصور متولي لها.

لهذا العجوز طقوسه اليومية التي يقوم بها بطريقة آلية (تفاصيل الطعام وأمراض الشيخوخة و...) تقطعها وقائع شتى، منها ما يتعلق بابنه الطبيب الشهير، وبزوجة ابنه طبيبة التجميل مادلين، وبابنها فتحي من طليقها الملياردير، وبقريبة متولي الممثلة صباح تركي، وبنفيسة التي ارتقت من جمع القمامة إلى بسطة الخضار إلى السوبر ماركت.. ويوميات متولي مشتبكة دومًا بالماضي، وبخاصة بما يتصل من ذلك

الماضي بالحاضر. فهذا الذي ألّف كتابين عن الإصلاح الزراعي والتأميم، وشب على متابعة الصحف والمجلات، وشغلته في شيخوخته السياسة الخارجية والداخلية، ودأب على كتابة يومياته التي ستجعل وكيل النيابة أخيراً يصفه «مؤرخ زمانه والزمان أغبر»؛ متولي هذا يستعيد دوره في معارك الفدائيين وفي مظاهرات الطلبة التي كان صديقه كمال مسيحة خطيبها وبطلها، ثم تحول إلى مهرج خائن مجنون، فكان من العدل أن يحاول متولي اغتياله، ليصنع منه شهيداً، ولتنهض بعد موته سيرة عطرة.

لايصح من متولي العزم على الاغتيال، ويختفي كمال إلى أن يظهر كخرقة عام ١٩٥٥، يطلب عملاً من متولي صار مسؤولاً في هيئة الإصلاح الزراعي، وسيختفي كمال عقوداً، ليظهر في حاضر متولي متسولاً، فيعضده كما يعضد (أبو طرطور) الذي لايحميه جنونه من الاعتقال بعد هتافه «ابن لادن بن لادن». ومع ظهور (أبو طرطور) يكون على القراءة أن تدرك جوهر الإرهاب كما تكتبه الرواية، منذ محاولة متولي اغتيال كمال مسيحة، إلى برجي نيويورك وحرب أفغانستان وحرب فلسطين، إلى اعتداء (أبو طرطور) على الممثلة صباح، وهو من جنّنته هزيمة ١٩٦٧، وهتف في السجن بعد الاعتداء بحياة جمال عبد الناصر، بسقوط السادات، ولابن لادن، وليس من سبب لاعتدائه إلا أن «الصاروخ ضرب ضربته، ووقعت الآنسة صباح تركي».

وإذا يخرج أبو طرطور من السجن بضمانة متولي، يتساءل هذا: «هل يشبه أبو طرطور الرئيس بوش؟» ويضيف: «أبو طرطور في الجيزة، ويشبه السيدة كوندوليزا في واشنطن. حقًا عالم صغير»، بينما يتراجع هتاف المجنون – أم العاقل؟ – في السجن: «أنا جنرال الصحارى. مكتبتي بها ألف كتاب. عندي ألف مدفع. طائراتي كثيرة، وصواريخ.. يوه يوه».

كل ذلك يَشُمّ روح متولي كما يَشُمّ مايكتب من أوراق، هي كالخطط، تضيع فيها الأصول في زحمة التفاصيل. فالرجل يدون أحداث يومه ويلخص ما في صحف النهار حول الإرهاب، ويختم تعليقاته بقوله: «هذه أمريكا».

ومما يكتب متولي ومما يعيش، تنسج الرواية صورتها لزمن الإرهاب والعولمة، حيث لا أحد يقبل على الحكايات القديمة، مهما كانت مثيرة، وحيث البداية المظلمة لقرن جديد، والأولوية للحاضر. إنه عالم جديد « أكله معلبات،و شعاراته أغنيات ساقطة، ومذهبه الخصخصة. عالم طموحاته أصبحت ترسمها فضائيات عربية وأجنبية».

وتنجو الرواية ها هنا من وطأة الخطابية والنوستالجيا بما تكتب من

علاقة متولي بابنه وزوجة ابنه، وبخاصة علاقته بالطفل فتحي. فالابن والزوجة اللاهيان عن أي شأن عام، واللاهثان خلف النجاح المهني، يشغلان متولي بالطفل، فيشتري له أحدث جهاز كومبيوتر. والطفل يسأله: «كيف تؤلف يا عمي الكتب دون انترنيت؟». وستكون هنا لمتولي فسحة لهجاء زمن الانترنيت الذي بلغته نفيسة نفسها، بينما يرى هو نفسه «نخلة واقفة على حافة الترعة. نخلة مائلة مات ساقها الطويل من زمن. نخلة أسودّ سعفها وضربته الشمس. نخلة ميتة جذعها نخرته حشرات. نخلة سقطت قشرتها وبان لحاؤها». ومن هنا، وحيث اشتقت الرواية عنوانها، يبهظ الزمنُ متولي، وهو يرى الأجيال الجديدة في العالم كله ترمي التاريخ وراء ظهرها، والقنابل تنتظرنا بدل الطماطم، قرنًا جديدًا في حاجة إلى بداية مدهشة. فيسأل العجوز نفسه وهو يستمع إلى أخبار الحرب في أفغانستان: «أين جيفارا العصر الحديث؟». يقول بن لادن، وبعدها يضحك. بن لادن وزمرته تشغلهم أمور السماء والنساء، مثلهم مثل عشرات الفرق التي اندثرت في الماضي». ويتأوه: «آه يامتولي، الطائرات والصواريخ تدك جبال أفغانستان على ناسها، في أولى حروب القرن الحادي والعشرين، وأنت؟ بغل في مرقده. صفحات ثورة ١٩٥٢ طويت، جيفارا مات، تفتت الاتحاد السوفياتي بسبب حرب النجوم والكوكا كولا، ولم يبق على الساحة سوى قوانين السوق وبن لادن، فماذا تريد أن ترى؟».

يعيد السؤال متولي إلى سؤال المأغوط، والرواية إلى الشعر والشعر إلى الرواية، لتختم الجريمة الغامضة الواضحة حياة العجوزين متولي وكمال وحياة الطفل فتحي، فماذا يبقى للمستقبل؟ وماذا تساوي علب الكرتون التي يفتحها وكيل النيابة فتجأر منها أوراق متولي: «أبو طرطور: خيوطه الطائرة من حوله تربطه بالسماء. تحول القطار إلى طائرة، وتحولت الطائرة إلى صاروخ. اضرب بن بم».

قبل هذا الذي انتهت إليه الرواية في الفصل الرابع والعشرين، جاء الفصل الثالث والعشرون في هيئة محضر معاينة أولية للجريمة، وجاء الفصل الثاني والعشرون في هيئة بلاغ في سطور معدودة عن الجريمة. وبذلك انعطفت أسلوبية الرواية عما سبق واستوفت به حياة متولي، فكأنها فعلت لتحذر وهي تومئ إلى الغد، بعدما بكت على الماضي وهجت الحاضر، دون أن تقع في شرك اللهاث خلف الراهن، ولا في شرك تأبيد الماضي.

### ٣ - أنيسة عبود: باب الحيرة

منذ الكلمة الأولى (لأعترف) تبدو رواية أنيسة عبود (باب الحيرة - (٢٠٠٢)[٢]) رواية اعترافات لبطلتها الفنانة التشكيلية

زينب خضر. وستعود تلك الكلمة ومترادفاتها مرارًا لتفتح القول وتوقّع له، مثلها مثل كلمة (بصراحة)، حيث يتعلق غالبًا ماتضمر هذه الكلمة من الاعتراف بالحاضر، بينما يتعلق الاعتراف الصريح - غالبًا - بالماضي، مما يجعل من فعل الاستذكار فعلاً حاسمًا، مع التشديد على أن الرواية تأخذ باشتباك السرد والحوار والمونولوج والضمائر، لتشتبك الأصوات والأزمنة حدّ التتويه أحيانًا، على الرغم من أن شخصية قد تروي فصلاً، أو أقواسًا قد تحصر قولاً.

و(باب الحيرة) هي أيضًا رواية رحلة بامتياز. فالحاضر هو زمن رحلة زينب إلى أمريكا للمشاركة في مؤتمر للفنانين العرب ولعرض لوحاتها في بعض الولايات، وهي الرحلة التي ستطلع بالشخصيات الأخرى في الرواية، بالاشتباك مع الماضي الذي يطلع بباقي الشخصيات من الوطن (سورية) بخاصة.

هكذا تروي زينب علاقتها بآرام مهندس السدود الذي يحاضر في سورية محذرًا من بوادر كارثة، والذي سيحضر في مهاتفاته وزينب طوال الرحلة، وفي استذكار العاشقة التي تكتب النقد الأدبي أيضًا، ولم تسافر من قبل خارج البلاد. ولأن الأشياء تتداعى في دخيلتها بلا سبب تدركه - كما نقرأ - يزاحم حضور آرام حضور كثيرين وكثيرات طوال الرحلة، وفي مقدمتهم الملازم وائل، الذي كان خطيب زينب، وقُتِلَ فيما عرف في سورية منذ أكثر من عشرين سنة بمجزرة مدرسة المدفعية في حلب، والتي كانت أدمى لحظات الصراع بين السلطة والتيار الإسلامي المتطرف، ولم يسبق أن قاربتها قبل (باب الحيرة) سوى (الشرنقة) لحسيبة عبد الرحمن.

إثر مصرع وائل هدد والده زينب بالقتل إن تزوجت. ولا زالت تخشى أن يرى الوالد وجه آرام في عينيها، فيحزّ رقبتها. وقد جعل مصرع وائل صديقه حسان ينسكن به، ويحاصر زينب بحبه، حتى أخذه التنين البحري الذي هاجم المدينة (جبلة). أما زينب التي استطاعت أخيرًا الخروج من أسر وائل إلى حب آرام، فترمي في البحر ثياب وائل، وتطلب من صديق أن يرمي اللوحة التي رسمتها لوائل وهي تلوب: «لماذا عليّ أن أحمل أعباء الذاكرة والذكورة؟». وإذا كانت لازالت في رحلتها تحمل (اللزر العسكري) المتبقي من وائل، فهي تخاطبه: «لست عذراءك»، وترنو إلى آرام المتزوج، والذي لايعد نفسه روحيًا مسؤولاً عما يجري بينه وبين زينب التي لم تسمع رجلاً قبله يقول لها: «لا تفعلي شيئًا لاتقتنعين به». فكان معه خروجها من باب الأنا إلى باب الهو، ومن باب زينب الضيق إلى باب زينب الواسع، أو من باب وائل إلى باب آرام الذي

تسميه أيضًا (مون)، أو من باب الماضي إلى باب المستقبل.

في رحلتها تحمل زينب قميص آرام، وتتشمم رائحته. وستعجّ الرواية أيضًا بروائح شتى (المطر - عطر رولا - عطر كاظم - الضبع - النبيذ..) كأنما تلوح لرواية باتريك زوسكند (العطر)، ومثلما بتنا نرى في روايات شتى (في انتظار الحياة لكامل الزعباني - رائحة الأنثى للزاوي أمين - وراق الحب لخليل صويلح - باء مثل بيت بيروت لإيمان حميدان يونس..). ومثل ذلك هي التلويحة حين تتعلق بالفنانة التشكيلية كشخصية روائية، مما كتبت رواية كمال الزعباني نفسه، أو رواية (البدد) لنعمة خالد وسواهما.

مع التنقل بين المطارات والمدن، يتركز الحدث الأساسي في رواية (باب الحيرة) بمحاضرات زينب وسواها، وباللقاءات في المطاعم أو البيوت أو الفنادق، حيث الشراب والحوار في الذاتي والعام، وحيث تتسع العلاقات بين رفاق الرحلة (العماني كاظم - رولا اللبنانية - عزة وعبد المعطي المغربيان - صخر الأردني - ليلى الأماراتية - السوري سامي - ومرافق الرحلة عمار الحسن). وسينضاف إلى أولاء عرب وأمريكيون، لتصخب الرواية بالجميع، وهم يتدافرون على صفحاتها، فيما تظل زينب قطب الأقطاب.

كانت رولا أول من التقتها زينب في مطار شارل ديغول، حيث سيترجع بعد لقائهما بالجرائري عبد الله حديث الإرهاب في الجرائر كما في العالم. ورولا الجنوبية وحاملة الدكتوراة المقيمة في ألمانيا، تزور الولايات المتحدة لتحاضر في بعض جامعاتها عن بيئة الشرق الأوسط. وسترمي بمفتاح الرواية منذ البداية، إذ بدأ رفاق الرحلة يتخلون عن حذرهم بفعل الشراب، يفصحون بما يخافونه في بلدانهم، فتقول رولا: «كنا لانتورع أن نعترف بأشياء ظننا أننا تركناها في بيوتنا، وجدنا أمريكا عراة من الخوف على أسرارنا». وبالطبع، تظل زينب هي الممسكة بهذا المفتاح، فإذا كانت تناجي حبيبها البعيد: «أنا لا أجيد السرد يا آرام. أعني سأقص هذا التاريخ عن طريق لوحاتي» فهي ستؤكد أنها تتذكر كل شيء، وأننا نستنجد بالتذكير لأننا نخاف من النسيان، وستكمل الساردة إذ تتحدث عن زينب: «تريد أن تفرش نفسها وبلدها وتاريخها وأسرتها وراء المحيط، وتتصفح ماضيها وتختار ماتشاء وترمي البواقي في شوارع أمريكا».

يتضاعف رهق هذه الحمولة في الرحلة بما سينضاف عن الآخر الأمريكي والإرهاب والعولمة و.. فتصرح زينب كالساردة كل حين بحيرتها من أين تبدأ، فتسرد قصة العم يوسف والنزوح من اسكندرون واغتصاب الدرك لفاطمة، أو

قصة غرق ابراهيم شقيق زينب، أو قصة زواجة أبويها، أو قصة رولا في سجن أنصار وعجز زوجها جنسيًا وإعاقة ابنتها وهجرتها، أو قصة عايدة الفنانة التشكيلية السورية أيضًا والمقيمة في أمريكا، أو قصة الفنان والشاعر الأمريكي ميل صديق عايدة، أو قصة السوري الإسلامي مهران الذي صار مهرب آثار ويقيم في أمريكا، أو قصة مريم وزواجها من فاضل الذي اغتاله - كصديقه وائل - الإسلاميون في عيادته، أو قصة الدكتور صلاح - شقيق زينب - الذي صار تاجرًا في بلغاريا.. وسوى ذلك الكثير مما أبهظ الرواية باستطراد الحكي والتذكر، مثلما أبهظتها محاضرة رولا في جامعة جورج تاون، أو خطابية زينب في أمريكا وفي الوطن. وتبدو لعبة الأبواب كأنما جاءت لتخفف من ذلك الإبهاظ، وتنظم ذلك الحشد، فالأسماء أبواب، ولكل باب حكاية طويلة. وإذا كانت أم زينب تقص عليها سيرة أبواب المدينة (باب البحر - باب الجبل) فزينب تفتح ما لايحصى من الأبواب، وتوشي بعضها بمسحة صوفية أو ترميزية، كباب الوقت وباب اليقين وباب السؤال.. وبأكثر الأبواب توشية بتلك المسحة، تتعنون الرواية (باب الحيرة). وقد يكون للمرء هنا أن يستدعي لعبة الأبواب في مجموعة سعود قبيلات القصصية (بعد خراب الحافلة) حيث باب السراب وباب اليباب وباب الخراب، وتلك هي اللعبة أيضًا في رواية الزاوي أمين (رائحة الأنثى)، بل تلك هي لعبة البوابات في رواية مها حسن (لوحة الغلاف)، وكل ذلك مما صدر في السنتين الماضيتين، فما الأمر؟ وما أمر التقمص الذي يتواتر في الرواية العربية (ضحى: بهاء طاهر - فردوس الجنون: أحمد «يوسف داوود - وروايتا سليم مطر: امرأة القارورة، التوأم المفقود - حبّى: رجاء عالم - قصر المطر: ممدوح عزام - صيد الحضرمية: ابرهيم اسحاق ابراهيم، و...)؟

لقد لعبت رواية أنيسة عبود الأولى (النعنع البري - ١٩٩٧) لعبة التقمص. وها هي روايتها الثانية (باب الحيرة) تلعبها أيضًا، فوائل يتقمص حسان - أم العكس؟ - وديك الجن يتمشى في شوارع نيويورك، والعم يوسف يعي الأجيال الثلاثة التي عاشها. ويتسيّد لعبة التقمص أبو ذر الغفاري، فها هو في مجلس الشيوخ حيث تتعطل أجهزة الإنذار، كما تتنبه الأجهزة في مطار سان فرانسيسكو لكل فكرة تخلعها زينب، وهو مايواجهه في مطار جنيف بطل رواية سليم مطر (التوأم المفقود). بل إن لعبة التقمص في (باب الحيرة) تكاد توحّد بين زينب ورولا، فالعجوز الذي يقدم لهما الطعام في مطار شار ديغول يخاطبهما مذهولاً «كأنكما امرأة واحدة لشدة التشابه». وزينب التي ترسم رولا هاجسة: «فإن لم أقتلك أولاً،

ستقتلني... أنت»، تتنبه إلى أن لرولا مثل ساعتها ومثل أساورها. بيد أن هذه المماهاة بين الشخصيتين تتأمرة، وتقع في السذاجة مرة، جراء سلطة الساردة، فإذا برولا التي تبكي دائمًا، تلك اللازمة التي لزينب نفسها (بصراحة)، وإذا بكاظم نهب المرآتين، وإذا برولا لاتقدر أن تحب لأنها تبحث عمن أحبته وفقدته (الفدائي عزمي) في كل رجل، مثلما كانت زينب تبحث عن وائل في كل رجل، قبل ظهور آرام. وكما تغيرت زينب من قبل، تتغير رولا. وكما صار سامي «لاينام الليل» لتعلقه بزينب، هو ذا الأمريكي جورج يترك مؤتمر سان فرانسيسكو ليلحق برولا إلى نيويورك هاتفًا بها: «مستعد لأن أذهب معك إلى آخر الدنيا».

غير أن اللعبة الكبرى في الرواية هي لعبة الصراحة في بيت عايدة، حيث يسرد - يعترف - كلٌّ قصته، والكؤوس تترى كيوميات الرحلة بين قصة وقصة، طوال النصف الثاني من الرواية. وهنا، كما فيما سبق، تبدي زينب وتعيد في أمريكا، فإذا بها جدران بلا ناس، وقتها للجنس ولاوقت فيها للصداقة. ولأنها ذات وجهين، لاتقدر زينب على التفاهم معها، وكلما لمحت وجهًا أميركياً تتذكر جريمة وفيلمًا. وإذا كان والد زينب ينعت هذا الزمن بزمن البيتزا والهمبرغر والكابوي، فزينب تنعت أمريكا التي تنادي بحقوق الإنسان وتمزقها، ببلد الخوف والمسدسات والأجساد المجنونة، وتتنبأ بزوال هذه الإمبراطورية الوحيدة المسيطرة الآن، وتحسّ فيها أنها تسير على قنابل موقوتة. وبين حين وحين تعترف بجمالها مرددة ماقاله ماركيز في جمال نيويورك وتوحشها. وبالكاد تفسح الرواية لصوت آخر أمام تلك الهجائيات، كأن يقول سامي: «اعتدتم أن يكون لديكم شماعات تعلقون عليها كل شيء». ولعل أحدهم كان على حق إذ عقب على زينب في المؤتمر الصحفي الذي تعالى فيها الفنانون الأمريكيون على الفنانين العرب: «الفنانة تحكي سياسة ولاتحكي فنًا». ولزينب هجائياتها أيضًا للذات على الرغم من النرجسية الوطنية، كأنْ تتغنى بما بلغته المرأة في سوريا ومنه إمكانية العيش وحدها، لتقول بصدد عايده أنها لو كانت في سورية لتعرضت للرجم «أو ترتدي قناعًا للكذب». أو كأن تتغنى بفيضان شعور السوريين القومي والعروبي أمام الأخوة العرب، ثم تسلق زميلها المحدث النعمة الذي ينظر في الشاشات للديمقراطية ويدعو لإقامة حزب ديمقراطي. ولأمر ماتعرّب زينب هجاءها للذات، فأغنياء هذا الزمن هم أغنياء السلطة والحرامية الجدد، والذين قبضوا ثمن مقابر النفايات الدولية رجال مهمون في البلدان العربية.. وكما هو الأمر إذن في التخييل الروائي العربي، تؤكد رواية (باب الحيرة) الصورة

السالبة أمريكا، ونقد الذات في حضرة الآخر. لكن ذلك يأتي غالبًا في هذه الرواية تحت وطأة الرغبة في قول كل شيء. وفي زحام الشخصيات، وما يعتور الإهاب اللغوي. حتى إذا بلغت الرواية نهايتها، بدت كأنها ضاقت بما تحمل، فإذا بالطائرة التي عادت بكاظم تسقط، والجزائري عبد الله يقتله المتطرفون في زيارته لوطنه، وأم زينب تموت أثناء الرحلة، فالموت العميم يختم الرواية، فلا يبقى من هذه النهاية غير أن ترى زينب - بعد إيابها من أمريكا - مدينتها ضيقة عليها، وتقول: «لم تغيرني أمريكا،. غيرتني المقارنة بين الإنسان هنا والإنسان هناك. نحن نعيش من قلة الموت».

## ٤ - حسين العبري «ديازيبام»

ما إن تنتهِ قراءة رواية (ديازيبام)(٤) حتى تتدافر الأسئلة عمن هو كاتبها وعمن يكون بطلها؟ هل هما واحد بقدر ماتنادي رواية (ديازيبام) السيرية؟ هل الكاتب هو العماني حسين العبري المتغرب (الغرب) وقد آل إلى موطنه، أم إنه غربي مقيم في عُمَان؟ وبطل روايته هل هو الخلاصة العربية اليوم لما يسري - على الأقل - من بطل كامو الوجودي في رواية (الغريب) إلى بطل جورج بيريك الكافكاوي في رواية (النائم)؟

ستظل هذه الأسئلة معلقة بقدر ماينضاف إليها السؤال عن مغامرة (دياز يبام) في رواية الفكرة وفي رواية السيرة وفي وعي الرواية لذاتها، وكل ذلك في كثافة جعلت النص يترجح بين الرواية القصيرة والقصة الطويلة (٩٦ صفحة من القطع المتوسط)، مذكرة بهذه الإشكالية القائمة، على الأقل منذ باكورة صنع الله ابراهيم (تلك الرائحة).

ولأن الأمر كذلك يحاول المرء أن يتبيّن الشخص ونظام النص. فإذا ابتدأ بالنظام بدت الرواية في حركتين لاتحددهما فصول ولا فقرات، أولاهما يرصد السارد فيها مشاهدة بطله لخروج الناس من صلاة الجمعة، وثانيتهما يرصد فيها السارد والبطل بقية نهار الأخير في غرفته. وزمن الرواية إذن لايعدو ساعات. ولئن توفرت لزمن الغرفة متكآت سردية عدة (العنكبوت - الذئب - لفافات الورق - الكتابة - الطفولة..)، ففيما قبل ذلك يندفق السرد ليرسم سمات كبرى للبطل، أولها أن مشهد خروج المصلين يحيله كائنًا وحيدًا ومعزولاً، وأن قلقه منبعث من الشمس - مثل (غريب) كامو - ومن ظل المئذنة، ومن اللاكترات الذي يبعد عنه القلق أيضًا. وصاحبنا هو العالم، وليس من كائن سوى منطقه هو، والحزن يغرقه في العمق اللازم للإحساس بإنسانيته بقدر مايخرجه من الإنسانية، و(هو) - والسارد يحدث عنه بهذا الضمير - يشاهد نفسه كما لو كانت

نفسًا أخرى، ويدرك أن الإنسان لافقاري يستطيع لف نفسه داخل أي حجر، وسيضيف أن الإنسان حيوان يمل، وأنه غير مسؤول عن أحد، حتى عن نفسه، وإن تكن عاطفيته (تورطه) بتبني الجميع، حتى الأشياء.

(هو) يصنف نفسه في طائفة: كائن خفيف (كونديرا) وبالضرورة (؟) هو عميق وواسع الرؤية، ثلاثة أرباعه بوذي، ونصف مسيحي، مع أنه مسلم، يؤمن بالغرائز، مادي أو علمي بتصرف، هارب من الآخرين لأنه يقف أمام مرآة دخيلته، وبعيد عن نفسه، لأنه لايراها في مرايا الآخرين. إنه عقل تائه في استشراف منتهى حدوده، وقلب غارق في لجة الإنسانية، يتعشق التجريد والتأمل ومرجحة السيف أمام طواحين الهواء، ومضغ لبان الكلمات مع (مشقفينا الأحرار): «لما كان حساسًا وعاشقًا للحرية، ولايستطيع أن يكون حي بن يقظان ولا حتى أبو العلاء المعري، فكل ماكان يفعله هو أن يهضم معاناته».

لعل نظام النص يصنع الشخص هنا، بقدر ما هو العكس. ويلوح ذلك منذ يأوي (هو) إلى غرفته التي تبدو (إضافة) إلى مسرح الموت، وثمة العنكبوت المسن يعدّ خيوط الموت ليقضي على تواتر الزمن، الذي ليس غير برميل قمامة - بتعبير صاحبنا - وهو يتفتح على هوة غائرة، وملىء باللاشيء، وإحساسه بالوجود متعلق بالعنكبوت الموجود بقدر حركته في حدود شبكته المحملة بالغبار.

وسيفتق العنكبوت السرد، فإذا بيقينيات صاحبنا هي طبقية العقل وقداسة الصمت وقداسة الحدس قياسًا إلى قداسة التحليل، وهي أهمية البناء مقابل التفكيك، وأهمية العلم من أجل العلم، وأهمية النمط اللا انتمائي، وكون العالم مبنيًا على الشك، والحقيقة لايمكن الوصول إليها عن طريق التاريخ، والمعرفة مخاتلة، وقوة الشخصية ليست فضيلة عكس الكسل. و(هو) يعيش عصره ويمقته، وليست له عقدة القائد ولا عقدة المضطهد (بالفتح)، ويائس، ولاينتمي للمستقبل: «إنه منسيّ كما هو ناس، ومجهول كما هو جاهل». أما العالم فخراب، يلزمه قائد ضد الضعف وخارج الموجودات. العالم بناء مهترئ، غير متماسك ومعظمه فراغ وغبي ينهض على غبار التوهم. وما دام صاحبنا يرى أن الضعف يشكلنا، والعالم لايهمه، فلتكن في تساؤلاته لوثة ماركسية: «لماذا يفكر في بناء فوقي، وتحتياتنا ماتزال طور البناء؟ لماذا يفكر بالطرق التي تكسر النظام ولا نظام هناك؟ أيعقل أن نشغل بالنا بالسماء والأرض ملآى بالقبح؟». وليحضر سارتر مادام الواقع سخيفًا وسطحيًا ومؤقتًا، وحقيقة وهمًا، ويصيب صاحبنا بنوبات من الغثيان، فالواقع الحقيقي «هو ذلك الذي

يعيشه حين يقفل عليه باب غرفته، ويعيشه أكثر حين يغلق عليه باب نفسه».

هنا تفتح السرد - بعد العنكبوت - صورة (هو) طفلاً، إذ تأتي حركته - بإيقاع حركة العنكبوت - بلفافة أولى من الأوراق، يتولى فيها السرد بضمير المتكلم، وبأسلوبية جديدة أقل جفافًا حيث سجل من الذاكرة لحظة مع البحر والرمل، مع الشمس والريح والنوارس وسيد الأشياء: الفراغ، والحزن المجلل والعفونة القاهرة التي يسببها الأطفال ودشاديش النساء السود. أما الأهم فهو موالاة الهجاء.

من قبل كان الهجاء قد انصب على المثقفين: «هم ثائرون وحانقون، ودائمو التلفت إلى الوراء بغضب، وتنقص كلامهم المصداقية والإخلاص، ويغلفون أغراضهم الشخصية بالعباءة العامة. ومثلهم السياسة والثورة. لقد طلق (هو) الثورة والحركات البناءة والوعظية، كما طلق العادات والتقاليد، لأن السياسة لدينا مذهب الالتواء، وليس لأنه يخاف. إنه يؤمن بالتخصص، ولايعتقد أن الثورة وظيفته، وإذ يمارس وظيفة النبي والمؤمن فيبدو كمن أشعل الثورة، ويسعى مخلصًا لإخمادها. وذلك العالم الذي هجاه يشغله: إنه غريب ومتشح بالجمال، لكن عيوننا معماة، وحكمة (هو) إذن هي: «افتح عينيك واتبعني».

من بعد ينصب الهجاء على الأدب والأدباء في اللفافة الأولى. فالأدب بعامة «لم ينتج شيئًا ذا قيمة، لأنه متحايل، ودشداشته واسعة»، وقد كان شيئًا فقط حين كان مطية لشيء آخر: «حين يستخدمه الفيلسوف تفسيرًا، أو العالم توضيحًا، أو يجعله الدين كتابًا، أو السياسي منشورًا»، إنه خادم وكذبة كبرى يجللها صاحبها بآلاف التبريرات، وهو يتقن الرقص دائمًا على حبال الكرامة. أما الأدباء فقوم فاشلون بالضرورة وحاقدون، ولايقدرون على فعل واحد غير أن يعوقوا التقدم. ومع أن (هو) كان يميل إلى اعتبار نفسه أديبًا - ومن ثم تأتي الثورة - فقد كان من أنصار التسلط السياسي على الأدباء» ويجلو وبكل عنهجية، كلمة الدين في هذا الموضوع». فالأديب «يسحب بكل رعونة وخرق البساط عن النبي والسياسي والديكتاتور والأب، ولأنه لايستطيع أن يحل محلهم - فليست هذه وظيفته - فإنه يغرق في مستنقع من الحزن». ولأن الكتابة بالنسبة لـ (هو) عمل ينتمي إلى غريزة هدم الذات، وهي إحدى الوسائل التي يدافع بها أمام نفسه من تجريحات الذات والآخر، ولأن (هو) يدرك أنه يكتب لعصر آخر، لكل ذلك كان يقدر دوستويفسكي وجوركي، ويمقت تولستوي وموباسان وفلوبير ومحفوظ، وينزع إلى عدم الاعتراف بجويس وهكسلي وماركيز، ويحيره كامو وهمنغواي، ويصيبه بالغثيان كونديرا ومورافيا.

بنهاية اللفافة الأولى توقّع حركة العنكبوت لحركة (هو) فيتابع مما سبق من لحظة البحر والرمل إلى اصطدامه بعود متكسرٍ، سيشارك العنكبوت من بعد في التوقيع للسرد، فتتفتت أنا صاحبنا مثل العود، ولكن بعد أن نقرأ في اللفافة الثانية وعي - نقد الكتابة لذاتها، مع الإشارة إلى ما جاء منذ البداية عن الكلمات، إذ يرى (هو) أفقها قصيرًا، لذا قدس النظر أكثر منها، مع أنه غارق فيها، فالكلمات تتوفر على قصص، والعيش هو أن تكون داخل قصة، فإذا خرج الإنسان عن حدود قصته تاه، وصعب عليه أن يدخل قصة أخرى رغم كثرتها.

مع اللفافة الثانية قد يكون لنا أن نتساءل عن قول (هو) في الجمل القصيرة - لنواكب العصر الطائر - والانتصار للتداعي الحر والتحيز للنمط الاستبطاني، وعن الرؤى الغائمة التي تجذب القارئ إلى عالم اللامحسوسات.

يعلن (هو) أنه أضاع دربه، ويسخر من النقد الذي يستحسن أن يضاف إلى (وصفة) الكتابة السابقة حيزٌ للحواس وقليل من الطبيعة العُمّانية ونمط العيش التقليدي لتوفير الانتماء البيئي، ولطمأنينة النقاد على الفولكلور وعلى حيازة الرضا الأبدي بعالمية ماينقدون. ونقرأ: «لقد كره هو كل هذا، وإن كان سخطه على أولئك كبيرًا، وسخطه على نفسه أكبر، وعلى تهويماته المغلقة بالكلمات، وعصابه المطور المستتر خلف عباءة الأدب الجليلة». وبالانتهاء من ذلك يمضي إلى (مكوّنه) الذئب الصغير. وكان قد عبر في البداية بالمكوّن - الأستاذ الذي جعله يدرك أنه لايستطيع أن يداوم التفكير الجاد لدقائق، كما عبر بالصدق - المكوّن الذي أخبره بغرائبية الأشياء ونحوها منحى قصصيًا. أما المكوّن الذي سبق الوقوف عنده، وسيلي، مثل الذئب، فهو الوالد الذي يقدس الرجولة ويحتقر النساء وغير مهتم بالتاريخ.

يرعب(هو) أنه كلما تقدم به العمر، يزداد شبهًا بأبيه الذكي والمنحني للسلطة كالآخرين. و(هو) سيخبرنا أن ما يجعل الابن طفلاً هو وجود والده، وقفزة الطفل إلى عالم البالغين هي تلك التي يموت فيها الوالد، طبيعيًا أو مجازيًا، لكن (هو) لم يستطع قتل والده مجازيًا، رغم مقته ووعيه للرابطة الفاسدة، كما يدعو الأبوة.

عندما أعتمل في دخيلة صاحبنا الذئب

الصغير أو ل مرة، بات الآخرون هدفًا، وهم ليسوا سوى طريق ملتو يتسم باليبوسة، ويجب أن يسحق بحقد الأقدام الثقيلة والمترهلة: لكن (هو) الآن بعيد عن ذئبه بفعل جدار الإنسانية التي أعادته إلى بدائيته وطفولته المحتاجة. وبدلاً من أن يسعى إلى الفائق القدرة (نيتشة) أضحى مغرمًا بفلسفة ضعف مخزية وبنظرة جوانية رطبة. غير أن الذئب لن يموت، ففي السرد عقب اللفافة الثانية، تدمغ الذئبية الناس «هم يمجدون ذئبًا على الدوام، وإن كان غير موجود سيخلقونه، أو سينصبون أنفسهم ذئابًا» وليس أمام المرء إلا أن يكون ذئبًا فيكبره الناس ويصنمونه، وقد يؤلهونه، وإلا أهملوه كعنكبوت.

لقد دنت النهاية، وها هي الفورة السردية والمتقدة تصم بالهراء كل شيء إلا الأم. وها هو العنكبوت عدم يصارع في سبيل مزيد من العدمية. إنه خارج الزمان، في الآن الأزلية، لأنه بلا ذاكرة، وما إن ينزاح عن شبكته قليلاً حتى يندفع (هو): «هل سيخبرني كيف سأواري سوءة الحاضر، وكيف سأحقر حفرة المستقبل؟ سأعلمه أنا مفهوم الحدود، سأعلمه معنى تجاوز الذات الأبدي، سأريحه من هذا الحثيث اللهث في سبيل اللاشيء المعبود، وسأقصم وعيه اللازماني بلحظة راهنة غليظة وحادة». هكذا قتل (هو) العنكبوت، وجَبَهَهُ الجدار - الملكوت المحير والأملس، فودّ لو كانت له الشجاعة الكافية لكي يرمي نفسه عن الحافة المتثلمة للجدار إلى أراضي الدعة الأبدية. ومع دنو النهاية يعلن الكاتب أنه لم يكتب ماسبق إلا أملاً بفضح الحقائق: «وكنت أحاول ألا أبدو إلا كاتبًا لسيرة أفكاره هو وساردًا لعيوبه هو ومزاياه هو». ويجزم الكاتب أن القليل فقط ممن سينظرون في هذه الكلمات سيفهمونها، فهل وحدت الرواية، أم مايزت أخيرًا الكاتب عن البطل؟ وأيهما قد يكون الأمر عنده «فقط من قبيل التفريغ»؟.

ليس أمامنا إلا (هو) الذي يرى نفسه في النهاية واحدًا من الجمع، لكنه أكبر إدراكًا وأعمق حزنًا، لأنه لم يعد واحدًا من القانعين القابعين ضمن حدود الغشاوة، فليشهر السكين، وليطعن في فراش والده، حتى يقوده الوالد إلى المصح، ويقرأ ما كتب الطبيب: (PLAN: DIAZEPAM 5Mg)، فها هنا عنوان الرواية (ديازيبام)، والذي يشرح الكاتب في صدر الرواية أنه دواء مهدئ يستخدم لعلاج حالات الهيجان، وأحيانًا كمنوّم، وجرعة خمسة ميلجرام هي أقل جرعة يمكن استخدامها، فهل

تكفي لشفاء حالة الجنون أو الانتحار أو القتل التي كان عليها (هو)؟

إنه بطل غريب على الرواية العربية، غربة روايته ، فهل هو تعبير عن طارئ فات الرواية العربية؟ وهل غربة روايته متأتية من انشغالها بالأسئلة الوجودية الكبرى، كرواية فكرة نجت مما يحف برواية الفكرة عادةً من مزالق؟ وهل ستكون (دياز بيام) بيضة الديك لصاحبها، كيما يصدق (هو) الذي يعيش خارج قصته، في توكيده على أن الكاتب لايكتب جيدًا إلا مرة واحدة هي الأولى دائمًا، ومن بعد يكون التكرار، وتنوع الأساليب، وتتغير الوجوه، لكن الفكرة ستظل هي هي؟

**أحمد ابراهيم الفقيه ، فئران بلا جحور.**

في مستهل روايته (فئران بلا جحور)(٥) يذكر الروائي الليبي أحمد إبراهيم الفقيه أنه نشر الفصول الأولى من الرواية في مجلة (الرواد الأدبية) قبيل هزيمة ١٩٦٧. لكنه تحت وطأة الهزيمة لم يكمل كتابة الرواية ونشرها، ومضى - هرب - إلى بعثة لدراسة المسرح في لندن، ومن بعد، وكلما حاول العودة إلى الرواية، كانت المسودات تحبطه، ولم يفلح إلا بعد أكثر من ثلاثة عقود في استعادة تجربة الرواية التي كان شاهدًا من شهودها وهو في العاشرة.. وفي الرواية إذن ما فيها من السيرة الذاتية، فيما هي تسجل فصلاً من فصول كفاح البداة» ضد قسوة البيئة وظلم الطبيعة وتقلبات المناخ الصحراوي وصعوبة الظرف التاريخي».

فبعد ثلاث سنوات من الجدب، شدت الرحال من مزدة إلى جندوبة قافلة من أربعين كائنًا، يقودها شيخها حامد أبو ليلة. وليلة الوصول، بعد نفاد الزاد، ينحر الشيخ جمله الوحيد للقافلة التي أمضّها الجوع، وهو من عرف جندوبة من قبل في هجراته - تقريباته . وسوف تستبعد الرواية،و هي تروي يوميات القافلة في جندوبة، ماضي أفرادها في مزدة التي لم يغادرها الموظفون ومن التحق ولدٌ له عاملاً بمعسكر ما للجيش الإنكليزي. ومن ذلك الماضي تقوم بخاصة صورة الأسلاف الذين كان يدفعهم الجدب إلى تطيين باب الحجرة لتصير قبرًا ينقذ من العيش. كما يحمل الرحّل من تلك الماضي علاقاتهم التي ستصطرع في جندوبة، فبائع الأحطاب عبد العالي الذي كان سمّي الفقيه (الفقي) برهان، بالنبي الدجال، يشك في سعي الرجل خلف زوجته هو (فاطمة)، ويستذكر زواجه منها وشائعة

سحر الفقي لها، ويرفض في جندوية الصلاة خلفه. أما خديجة، زوجة الشيخ، فتستذكر في فصل خاص بها زواجها وحجتها، والشيخ نفسه يستذكر – أصالةً، أو بنيابة السارد عنه – جهاده في (جيش) سليمان الباروني، ومعجزة نطق الحمامة للشهادة بين يديه، وتحولها إلى امرأة مليحة، وهي التي كانت قد مسختها عجوز شريرة.

وفي الرواية سوى ذلك الكثير مما يلهب الخيال بالسحر والأسطورة والخرافة، سواء تعلق بالإنسان أم بالطبيعة. فتلك هي الشمس، منذ بداية الرواية، تعجب ببلوغها منتصف السماء، فتلبث في قيلولتها التي تحيل الأرض إلى شريحة من شواء، إبّان بلوغ القافلة لجندوبة، حيث سيطلق القبطان صيحته المروعة معلنًا خواء السنابل، وحيث ستزلزل أقدام القافلة مدينة النمال، فتفر منها شراذم، وتلحق دوريات بمن فر، وتخاطب الملكة شعبها بخطة الرحيل ومنها: «ما أعظم جهل الفئران بقدرة الإنسان على القتل والفتك والإيذاء».

إلى مدينة النمال المنكوبة، تصور الرواية مستعمرة الجرابيع التي تتصارع أجيالها، وتربّي نشئها على الرفاهية، وتجاورها أقليات أجنبية، أكثرها خطرًا هي الأفاعي والثعابين التي تدفعها الشمس الملتهبة إلى الهياج، وتعيش على اغتصاب جهود الآخرين. ومن ذلك تصور الرواية اصطيادها للفئران، وبناء هذه لجحورها، وزفاف إناثها، ومخازنها الممتلئة بالسنابل التي سبقت القافلة إليها. وفي متابعة أخرى للجرابيع، سيلي في الرواية تأسيسها لوطنها حيث ألقت قافلة مزودة بالرحال، ووقّع رحيل النمال عليها، بأوجع من رحيل الخنافس والجنادب والعناكب والسحالي والجعارين. وإذا كان قدوم الإنسان قد روّع الجرابيع، وأشاع الروح الانهزامية في جيلها الصاعد، فها هي شيخها يخطب غاضبًا: «هذه الأرض ملكنا وليست ملكًا لأحد غيرنا» ويضيف: «إن هؤلاء الناس عارضون، جاءوا اليوم ويذهبون غدًا، أما نحن فباقون، ثابتون على مدى الدهر». ولتلافي الكارثة تقوم في الجرابيع لجنة إغاثة المنكوبين ولجنة الإعداد والبناء وصندوق الهبات والتبرعات، فأي خطاب ترسله الرواية على لسان الحيوان، ملوحة بما لم يفتأ التراث السردي يرسله – تكفي الإشارة هنا إلى كليلة ودمنة – كما لم تفتأ الحكاية الشعبية ترسله؟

بالعثـور على السنابل، تنقلب حيـاة القافلة ، من الحفر العشوائي للجحور، إلى تنظيمه والتكتم عليه والاحتفال به ودرسه ليـلاً.. وها هنا تنقلب حيـاة القـافلة من جديد بوصول أولاد جبريل إلى البقـعة عـينهـا فـي مـثل فـرار قـافلة مـزدة من الجـدب. فنسـاء أولاء لايتـحجبن، والحلي تزينهنّ، وما يحمل أولاد جبريل من أخبار الواحات الشرقية مذهل، حيث صار الناس يطبخـون السـحـالي ويذبحـون الجـراء ويشـربون مـرق النمل جـرّاء الجـدب. وسرعان مايفتضح سر السنابل والجحور، ويعشق الفقي برهان سيدة أولاد جبريل (رابحة) التي تقرأ الطالع، فيما يقضي هو صباحه كسواه في جمع السنابل، وبقية نهاره تحت الجوسق، يعلم الصبيان ويكتب الرقى والأحجبة.

ليـلاً، يسـاهر بنات نعش الجـمـعُ الذي تقود رابحة اندماج فريقيه، ويعرف مسعود الملقب بالرومـاني على المقـرونة. ومن يوم إلى يوم تتـواصل حيـاة الجـمع صـدمـة فصدمة، من لدغة الأفعى لفاطمة وإنقاذ الفقي لها، إلى عرس الروماني من إحدى بنات جبـريل على الرغم من اعـتـراض الشيوخ، إلى مفاجأة الذئاب لزينب وعامر بن شيحة وفضح أبو حمامة لعشق الفقي لرابحة، إلى عرس رابحة والفقي.. وعبر ذلك تتـعـمق الرواية في حيـاة الكائنات الأخرى، فالكلاب التي استطاعت بعبقريتها عقد صداقة تاريخية مع المصدر الدائم للكوارث: الإنسان، تلتقي بحرارة، ما كان منها من مـزدة ومـا جـاء منهـا مع أولاد جبريل، عكس البشر المتنافسين، والكلاب المتآزرة تحتفل بنصرها على الذئاب، وتكرم شيخها مرزوق بالزواج من «الكلبة الجميلة ذات الصوت الرخيم والعينين السوداوين الساحرتين والشفة القرمزية التي تغري بالتقبيل، والتي أرسلتها كلاب جندوبة منذ أسابيع للترحيب بكلاب الجنوب، فوقع مرزوق صريع هواها منذ ذلك اليوم». وفي حفل زفاف يخطب مرزوق أن وراء كل كلب عظيم «كلبـة جـميلة مـثيـرة نبيلة كهـذه الكاعب».

أما الجرابيع فلا تفتأ تسعى لإيقاف المجزرة التي يرتكبها البشر. ومن أجل ذلك تجـمع السـحـالي والخنافس والجنادب والعناكب والفراشات والديدان ومجموعة من النمال المحاربة، وتستبعد من التحالف رمزي الشر والخيانة: العقرب والأفعى. ويقـرر هذا التحـالف استـخـدام الحـرب الشعبية ضد الغزاة من البشر، وتشكيل المفارز الانتحارية، وتفتح لذلك سجلات التطوع، ويبدأ الهجوم بعدما يحضر البشر

الميدات من مركز جندوية. وسنرى هنا كيف تطلب الحشرات الرأي من سيد حكماء البراري: الضب، فينهى عن الانتقام من البشر، ويشير بالهروب من المواجهة لتفادي الإبادة، وبالاستعانة بفئران المدينة، وبالإخصاب والتوالد (السلاح الجنسي). وتأتي الحرباء أخيرًا ببشرى الخلاص بحسب الرؤيا التي رأت، فإذا بعصاب جماعي يصيب القوم من غير البشر، وإذا بالسماء تصب السيل صبًا، فيخرج السيل من الوادي كما توقع الشيخ حامد، ويجرف مايصادفه، مطاردًا البشر والكائنات جميعًا.

بهذا ينتهي ماتروي (فئران بلا جحور) من صراع الإنسان مع الإنسان ومع الطبيعة ومع الكائنات الأخرى، ومن صراع هذه معه، وحيث لاتخفي الأمثولة نفسها، ويفعم السخرية ذلك الإحساس العميق بوحدة الوجود، فيما يفعل التراث السردي المكتوب والشفوي فعله في الرواية، سواء في البناء الحكائي أم في اللغة أو في المتناصات الغنائية والشعرية.. مما يجعل من هذه الرواية، وهي تستعيد ذلك العالم الغاطس في سديم الزمان الغابر - كما كتب أحمد إبراهيم الفقيه في مقدمته - إضافة متميزة لذلك الركن الروائي العربي المتعلق بالصحراء والبادية، وبخاصة بأنسنة الطبيعة، كما في روايات إبراهيم الكوني بعامة، وخماسية عبد الرحمن منيف، وروايات مؤنس الرزاز (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) وفرج الحوار (التبيان في وقائع الغربة والأشجان) وفارس زرزور (الحفاة وخفي حنين) وسواها.

من اندغام السيري بالتأرخة في روايتي الفقيه وابراهيم، إلى الشهادة على الراهن في روايات ابراهيم وعبود وسعدي إلى اندغام السيري والرحلة في رواية عبود، إلى ماقد تصح تسميته بتألق الكلاسيكي في روايتي ابراهيم والفقيه، وما قد تصح تسميته بتألق الحداثي في رواية سعدي وبالطموح الحداثي في روايتي العبري وعبود؛ من كل ذلك تأمل هذه الدراسة أن تكون جلت في الروايات الخمس التي عكفت عليها أطيافًا متنوعة ومتفاوتة من الجديد في المشهد الروائي العربي.

## الحواشي

(١) دار الآداب، بيروت ٢٠٠٢
(٢) دار الهلال ، ط١، القاهرة ٢٠٠٢
(٣) دار كنعان ، ط١، دمشق ٢٠٠٣
(٤) دار الحوار، ط١، اللاذقية ٢٠٠١
(٥) دار الهلال، ط١، القاهرة ٢٠٠٢.

# فنية «التحول» و «الازدواج» في شعر بدوي الجبل

عصام شرتح *



يُقصَد «بالتحول»: ديناميـة الجمل من حيث توالدها، وتماسكها وتداخلها على المستويات كافة. أو بمعنى أدق: هو الانطلاق بالجمل من بنية ثابتة، لتحقيق بنيات صغرى شديدة التلاحم والتعقيد؛ أو هو توالد البنيات وتداخلها في الجمل الشعرية، ممّا يسمح لها بقدرٍ كافٍ من المرونة والانفتاح.

واللافت أنّ علماء اللغة قد نظروا إلى هذا المصطلح من زاوية «النحو التوليدي»: «وهو تيار لسانيّ ظهر في الولايات المتحدة في خضم مدرسة عرفت باللسانيات التحويلية، وجاءت رد فعل على المدرسة التوزيعية، واعتبر هؤلاء اللّغويّون وأمثالهم البنيويون - أن اللغة عادة من

(*) عصام شرتح: باحث من سوريه.
- العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا.





العادات تُكتَسب بالمحاكاة والقياس، أي أنَّ الإنسان استنادًا إلى صيغ لسانية معدودة سمعها فعلاً - يستطيع أن يؤلِّف صيغًا لم يسمعها قط في حياته، ولا تعرف في عددها حدًّا تنتهي إليه»[١]. ومن هنا نجد أن النحو التوليدي يعكف على الطاقة الكامنة أو «القدرة» أكثر ممَّا يهتم بالطاقة الحادثة أو الانجاز»[٢].

ما يؤخذ على أصحاب هذا التيار اللساني الأمريكي أنَّهم قرنوا مصطلح

«التحوّل» بالتوليد والقياس؛ والتوليد بالنسبة لهم تركيب عبارة بالقياس إلى عبارة أُخرى قد تكون شعرية، أو غير شعريَّة، ومن هنا نجد اختلافًا - إلى حدٍّ بعيد - بيننا وبينهم في توظيف هذا المصطلح؛ «فالتحوَّل» في الشعر هو خلق وتنام واستقطاب، أي أنَّ كلَّ جملة تستقطب الأخرى، وتتكامل معها في خلق الشعريَّة، لذلك يسهم التحوَّل في تكثيف الإيحاء وتوسيع الدلالة. ومن هنا تأتي أهمية الأسلوبيَّة في رصد المتغيّرات النحويَّة والدلاليَّة معًا، التي تطرأ على الجمل المفردات من ناحية تداخلها وتماسكها وتآلفها وتضافرها في عملية الخلق الشعري.

والتحوَّل - كما يقول الباحث «توفيق الزيدي في كتابه «مفهوم الأدبيَّة في التراث النقدي»: «يُعَدُّ بحقٍّ إحدى الطاقات المحرّكة للأدبيّة «الشعريَّة»، نظرًا لما تحدثه هذه الطاقة من حيويَّة ونشاط داخل النصّ الأدبي»[٣]. ومن هنا فإنَّ التحوُّل يجب أن يسمو بالمفردات والعبارات والجمل وكذلك الصور إلى أقصى درجات الشاعريّة، من حيث الإيحاء والعمق والتضافر والانسجام حتى - يكون شعريًا وإلا غدا مُجَرَّد نمذجة شكلية، وحذلقة لغويّة لا قيمة لها على الصعيد الدلالي.

وهكذا يمكننا القول: إنَّ التحوَّل نوعان: جوهريٌّ «بنيويٌّ» وشكليٌّ «إيقاعيٌّ»، يكون التحوَّل جوهريًا عندما يتتبَّع العلاقات التركيبية بين الجمل، ومدى تداخلها وتماسكها وتكاملها وفعاليتها في تنويع الدلالة وتكثيف الصور. أمَّا التحوّل الشكليّ فهو التحول الذي يطرأ على البنية الإيقاعية «التنويع الإيقاعي»، لتفكيك حاجز الرتابة بين الوحدات الإيقاعية ضمن النسق العروضيّ، وقد يؤثّر هذا التحوّل في النسق النحويّ، لأن «النسق النحويّ يتبع النسق العروضيّ. وينبني وفقًا لمقتضياته في البيت العمودي»[١٤]:

ومما لا شكَّ فيه أنَّ التحوّل هو تعبير عن حركية البنية، وقابليتها للانفتاح: «لأنَّ الانفتاح من أصول الشعريَّة، التي ترى أنَّ عالم النصّ، يقبل التماهي مع العوالم المختلفة للمتلقّين في البيئات والعصور المتتالية، بحيث يصبح «خلود النصّ»، ترجمة لانفتاحه وإنسانيته وخصوبته الجماليّة»[١٥].

ومن الجدير بالذكر أن الدكتور سعيد حسن البحيري قد أورد بعض الآراء الهامة لفاينريش في التحوّل ضمن منهجه في «تجزئة النصّ»، ومنها: «إالتحوّل قسمان: تحوّلات مماثلة، وتحوّلات غير مماثلة، أما التحوّلات المماثلة فهي كل التحوّلات من الإثبات إلى الإثبات. أو من النفي إلى النفي (رمزها O)، وعلى النقيض من ذلك فكلّ

التحـولات من الإثبـات إلى النفي، أو من النفي إلى الإثبات تعدّ تحولات غير مماثلة (رمـزها I)»(٦). ثم انتـقل بعـد طرح هذا المصطلح إلى مـفهـوم الرابط، واعـتبـر أنَّ الروابط تسهم في عملية التحول، ومنها بعض الظروف مثل: «هكذا، إذ، حين، إذن، بوجه خاص، غير أنَّ». وخلص فاينريش من ذلك كلّه إلى أن: «التـحـوّلات المتـمـاثلة بوصـفهـا ظواهر نصّيّـة مـؤسّـسـة لخلق التماسك الكليّ في النصّ بين أجزائه في المقام الأوّل إلى جانب علاقاته الأخرى على المستويات كافّة»(٨). وانتهى إلى النتيجة التـاليـة: «إنَّ النصّـيّـة مـفـهـوم خـاص بالتحوّل»(٩).

على الرغم من ملاحظة الدكتور سعيد حسن بحيـري لهذه الآراء الجوهرية في التحوّل، وهي خلق التماسك النصّي، وتنمية التفاعل بين المبدع والمتلقيّ إلاّ أنّه صبّ جلّ اهتـمـامـه على الجـانب النحـويّ للتـحـوّل، وأغـفـل الجـانب الدلاليّ، الذي يخلقـه «التحوّل» بين الجمل والقيـمة الأسلوبيّة التي يحقّـقـهـا على الصـعـيـدين النحـويّ والدلالي معًا، والإيقاعيّ أيضًا، وهذا ما أراده فـاينريش بتـجـزئة النصّ، لأنَّ النصّ الشعريّ – في رأيه – هو متحوّل باستمرار ما دام يخضع لقراءات متعدّدة من المتلقيّن.

وممّن أشار إلى أهميّة ظاهرة «التحوّل» الأسلوبيّة في النصّ الشعريّ الدكتور رجاء عـيـد إذ يقـول: «إن الأداتين – التـحـويل والازدواج – يُكَمِّل أحدهـمـا الآخر؛ فالأولى تشـيـر إلى اخـتـيـار لغـويّ خـارج نظام الاختيارات المسموح بها، ويمكن التفريق بين ثلاثة أنواع منها: تحوّل داخليّ؛ وهو خروج عن قاعدة لغويّة أو تقليد أدبيّ»(١٠).

وخلص إلى النتيجـة التاليـة: «إذا كـان التوازي مجموعة منتظمة من المتساويات أو الأضـداد التي تُتَّـبع في الأشكال اللّغـويّة العاديّة، فإنّ التـحـوّل عـبـارة عن اختـيـار الشاذ خـارج النظام المسـمـوح به»(١١). نلاحظ أنَّ الدكتـور رجـاء عـيـد قـد مـزج مصطلح التحوّل بالانزياح، لأنّه اعتبر كلّ خـروج عن النظام اللّغـويّ المسـمـوح به انزياحًا أو تحوّلاً يؤدّي وظيفـة دلاليّة في النصّ الشعري، لكن ما يهمّنا نحن التحوّل الشـعـريّ الذي ينظّم النصّ على مـسـتـوى العلائق التي تربط بين متوالياته الاسمية والفعلية تارة؛ والعلائق الاستبدالية التي تتـحـرّك مع تحـوّلات المعنى تارة أخـرى، لذلك لا يمكن أن يحقّق التحـول وظيفـتـه الجمالية إلاّ عندما يُوَسّع الفضاء الشعري ويخلق فيه دلالات وإشارات جديدة، ويبعث فيه شحنات إضافية، تتنوّع وتتعدّد مع كل قراءة جديدة.

ولعلَّ خيـر من عبَّـر عن أهميَّة تقنية «التحول» الأسلوبية الدكتور محمد الهادي الطرابلسي، إذ يقـول: «والمتحـوّل عن اللغـة

في الكلام[الشعريّ] عديد الأشكال، فقد يكون تحوّلاً عن قاعدة نحويّة أو بنية صرفية، أو وجهة معنويّة أو في تركيب جملة. كما قد يكون التحوّل عن نسبة عامّة في استعمال الظاهرة اللّغويّة في عصر من العصور، أو يكون بشحنة دلالية خاصّة»(١٢).

يتّضح لنا أن الدكتور الطرابلسي كان على دراية فائقة بأنواع التحوّل، التي يحقّقها النصّ الشعري الرفيع المستوى، وخصوصًا التحوّل الذي يأتي بشحنات دلاليّة خاصّة، بمعنى أدق: التحوّل الذي يخلق توترًا يترافق مع المفردات، ويشحنها بطاقة إيحائية ودلاليّة خاصّة، تتجاوز دلالاتها المعجميّة الأصلية.



**❖ أنواع التحوّل في شعر البدوي:**

**- أولاً - التحوّل البنيوي «الدلالي»:**

أوّل خاصة من خواص التحوّل البنيويّ - عند البدويّ - هي تتالي الجمل الاسميّة على شكل متواليات تتتابع في تداع، وتعطي أشكالاً متآلفة، تشدُّ أواصر النصّ، وتحقّق تماسكه، وهذا ما تبدّى في قصيدته:

«أين أين الرعيل من أهل بدر»، التي نقتطف منها الأبيات التالية:

**«ربِّ روحي طليقةٌ في سماوا**
**تك والجسمُ مُوثَقٌ مغلولُ**
**بَعُدَ الفرق بين روحي وجسمي**
**جسدي آثمٌ وروحي بَتُولُ**
**أنت - يا ربِّ - غايةٌ وإلى الغا**
**ية أنتَ الهُدى والسَّبيلُ**
**لكَ حُبِّي ومنكَ حُبِّي، فهل يُعْـ..**
**..ـطَى من السائل الكريمُ المنيلُ**
**لكَ حُبِّي فهل لفقري إذا أهـ..**
**..ـدى إلى كنزك الغنيّ قبولُ**
**عَبَرَاتي عبادةٌ وابتهالٌ**
**وشهيقي التكبيرُ والتهليلُ**
**وصَلاتي تأمُّلٌ ومناجا**
**ةٌ خشوعٌ وزفرتي ترتيلُ**
**وبلائي أنّ النعيم الذي أر**
**جو نعيمٌ مُسَوَّفٌ مَمْطُولُ**
**لَمْ يَضِعْ في الظلام نورك عن قلـ..**
**..ـبي، فقلبي إلى سناك الدليلُ**
**معدنُ الخير والجمال المُصَفّى**
**وَجْهُكَ الخيِّرُ الكريمُ الجميلُ**
**وأنا السائلُ الملحُّ ويَجْلُو**
**وحشةَ الذُّلِّ أنّكَ المسؤولُ»(١٣).**

يبدأ هذا المقطع سلسلة تحوّلاته التعبيريّة، في تحريك التركيب النحوي، عبر تقنية التقديم والتأخير والمزاوجة بين

المعطوفات، على نسق منظّم من المتتاليات الاسميّة، المتواشجة فيما بينها، والتي تعكس حالة الصفاء المطلق في المناجاة الصوفيّة الخالصة للذات الإلهيّة، وهذا ما تمثّل في قوله: «لكِ حُبّي ومنكِ حُبّي فهل يُغـ..ـطَى من السائل الكريم المنيلُ»، و«لكَ حُبّي فهل لفقري إذا أهـ...دى إلى كنزكَ الغنيّ قبولُ»، فتقديم الجار والمجرور «لكَ». في قوله ذاك قد أفاد التخصيص والتأكيد في آن معًا، بأنّ حبّه خالص للذات الإلهيّة، وجاءت صيغة السؤال بـ «هل» مشحونة بطاقة تعبيريّة «تحويلية» خاصة، تتراكم فيها الإشارات المفعمة بالإحساس الصوفي العميق، وخاصّة بعبارة «فهل لفقري»، التي تمثّل قمّة التصعيد الدلاليّ في التعبير عن حاجة المتصوّفة وإحساسهم الدائم بالفقر، لأنّهم يستلذّون بالسؤال أو الإلحاح في الطلب. وهذا ما يؤكّده قوله أيضًا:

**وأنا السائلُ الملحُّ ويَجْلُو**
**وحشةَ الذُّلِّ أنّكَ المسؤولُ».**

واللافت أنّ الصيغ الشعريّة - في هذا المقطع - تتفرّع وتكتنز بالدلالة المكثّفة عبر المتتاليات الاسميّة المتراصّة على التوالي، والتي تعبّر عن فاعلية التحوّل الفنيّة في إكساب الموقف الصوفي درجة من التكثيف والعمق والإيحاء، وهذا ما تعكسه سلسلة المتتاليات الاسميّة التالية:

عَبَراتي عبادةٌ وابتهالٌ وشهيقي التكبيرُ والتهليلُ». و«صَلاتي تأمُّلٌ ومناجا..تي خشوعٌ وزفرتي ترتيلُ». «وبلائي أنّ النعيم الذي أر..جو نعيمٌ مُسوَّفٌ مَمْطُولُ»، إذ تعبّر عن حالات ومشاهد صوفيّة، وفق منظومة من المفردات، التي يفسّر بعضها بعضًا، لتدلّ على معاني الحركة والتحوّل الإيجابيّ خاصّة بقوله: «لم يضع في الظلام نُورُكَ، على قلـ..ـبي، فـقَلْبي إلى سناكَ الدليلُ». حيث وصل الشاعر إلى قمّة الاستغراق في التجربة الصوفيّة بعبارة: «قلبي إلى سناكَ الدليلُ»، التي مثّلت المحور الاستقطابي لجميع الدوال الأخرى، لأنّها تختزن معانٍ ودلالات مرجعيّة، تشفّ عن اعتقاد دينيّ، أو عشق إلهيّ بالفعل، وهذا ما تعكسه جميع الصور والحالات الأخرى في القصيدة.

وإذا عُدْنا إلى البيت الأخير - من هذا المقطع - وجدناه ينتقل إلى مستوى آخر ينفذ به إلى تحقيق درجة عليا من الحركيّة عبر «التحوّل الدلاليّ» في الضميرين «الأنا: الأنت»، و«أنا السائلُ.. أنّكَ المسؤولُ»، الذي يمثّل نقطة الانفراج أو منبع الرؤية الصوفيّة. وهكذا يتمحور النصّ حول قطبين «الأنا/ الذات الإلهيّة»، القطب الأوّل ينزع تجاه القطب الثاني، لذلك نجد أنّ هناك تحوّلاً إيجابيًا يتمثّل في نزوع «الأنا» إلى «الأنتَ»، واستغراقها فيه ضمن بنْية واحدة لها مظهر التجانس والتنامي، ومعنى هذا أنّ الرؤية الصوفيّة هنا تعتمد على

إبراز «الأنتَ» وما يتعلّق به من أشياء، أو دوال في سياق متكامل، بحيث تختفي ظلال «الأنا» في ملكوت «الأنتَ»، الذي يُمَثِّل نواة التحقّق والاكتمال المطلق، أو محور التماسك والاستقطاب.

ومن هنا يمكن القول: إنَّ ميزة التحوّل - في هذه الأبيات - تكمن في تتابع متوالياتها الاسمية المشحونة بطاقة تعبيريّة خاصّة، اكتسبتها من خلال الانسجام والتنامي والتقسيم في أجزائها صوتيًا ودلاليًا وإيقاعيًا: /عبراتي عبادةٌ وابتهالٌ/ = /شهيقي التكبير والتهليل/، و«صلاتي تأمُّلٌ» ومناجاتي خشوعٌ وزفرتي ترتيلٌ/، إذ تقوم بتجسيد رؤيا الشاعر الكونيّة، وتمثيل إحساسه ونبضه الصوفي، وهكذا يتّضح لنا: أنَّ التحوّل سمة من سمات قصائده الصوفيَّة، التي تمتاز بإشاراتها ودلالاتها المتعدّدة، إذ تتراكم فيها هذه الإشارات أو الدلالات، لتصبَّ في اتجاه واحد، يتّسق مع رؤيا الشاعر ومفاهيمه وتطلُّعاته الصوفية.

ومن خواص التحوُّل - عند البدويّ - أيضًا الاعتماد على بنية السؤال، «لأنَّ السؤال عندما يبرز في مقدمة النصّ الشعريّ يقود بنية العبارة للانطلاق في دينامية التخييل وفورية التواصل مع المتلقّي، وهو يُمَثِّل دائمًا الذروة المدبّبة المسنونة «للموقف الشعري»[١٤]. ويمتاز السؤال أيضًا بفاعلية التحوّل، وتنويع الدلالة، لأنَّه يسهم في إطلاق سراح الجمل من سجن التقرير أو الثبات، ويسهم أيضًا في شحن الموقف الشعريّ بفيض من الدلالات والإيحاءات المتتالية، وخاصَّة عندما يتكرَّر في متتالية جملية كما في قصيدة البدويّ: «من وحيّ الهزيمة»، التي نمثّل له منها هذه الأبيات:

«هل دَرَى جعفرٌ؟ فرفَّ جناحا
ه إلى المسجدِ الحزينِ يطيرُ
نَاجت المسجدَ الطهورَ وحَنَّتْ
سدرةُ المنتهى وظلٌّ طهُورُ
أين قبرُ الحسينِ؟ قبْرٌ غريبٌ
مَنْ يضمُّ الغريبَ أو مَنْ يزُورُ
أين آيُ القرآنِ تُتْلَى على الجمـ...
ـعِ وأيْنَ التهليلُ والتكبيرُ؟
أين آيُ الإنجيلِ؟ فاح من الإنـ...
..جيلِ عطرٌ وضوأَ الكونَ نورُ
أين رُومَا؟ وجَلَّ حبرٌ بروما
مَهْدُ عيْسَى يشْكُو ويَشْكُو البخورُ
قَدْ تَطُولُ الأعمارُ لا مَجْدَ فيها
ويَضمُّ الأمجادَ يومٌ قصيرُ
يا لَذُلِّ الإسلامِ والقدسُ نَهبٌ
هُتِكَتْ أرضُهُ فأين الغيورُ»[١٥].

يُمَثِّل السؤال في هذه الأبيات الإطار المرجعيّ للتحوّل، ويعكس دلالة المقطع، ويتحكّم في نظام الجمل، من خلال شحنها بفيض دلاليّ عارم، إضافة إلى ما يحدثه من نفس إمّا ملحميّ وإما دراميّ عن طريق التصعيد المتوالي والمتكرّر لصيغة السؤال «أين»، ويسهم في تشجير الحركة في المشاهد والأصوات لكسر حاجز الرتابة والسكون «التقرير». ونتبيّن ذلك في قوله: «أين قبرُ الحسين»، و«أين آي القرآن» و«أين روما...» و«أين الغيور...» حيث تتكرّر صيغة السؤال بنفس الأداة «أين» للدلالة على توالي الصرخات، مثل الموجات العالية المتتابعة المتصاعدة، مدوّية في الآفاق، مستصرخة العرب والمسلمين جميعًا في شتّى بقاع الأرض، لتحرير القدس من المستعمر الإسرائيلي، وهذا ما يعكسه قوله:

**«يا لذلّ الإسلام والقدس نهبٌ**
**هُتكَتْ أرضُهُ فأين الغيورُ».**

والأبيات - بهذه التقنية «تقنية التحوّل»، وبمنظوماتها التساؤلية المتتالية، وبإيقاعها الداخلي، وموسيقاها الصاخبة من أنضج الأشعار الثوريّة، التي استوحت نكسة عام ١٩٦٧. وهي ترقى ببنائها الفنّيّ إلى الذروة عبر تقنية التحوّل، التي تفجّرها صيغة الاستفهام الدالّة على النداء الحائر في لحظات الحزن والأسى على حال العرب والمسلمين جميعًا، من جرّاء هذه النكسة، وكل سؤال من هذه المنظومة، يبحث عن فهم أكثر عمقًا واتساعًا للثورة والتغيير، ويؤكّد أيضًا دور الأداة الشعريّة في تعميق الموقف الثوري والإحساس به، لكن سرعان ما يتحوّل الشاعر في صياغته للبيت الأخير عن منظومة الأسئلة التحريضية، لتحفيز التخييل وتنشيط الطاقة التعبيريّة، من خلال صوت الحكمة المكتنز بالدلالات والإيحاءات الثوريّة كما في قوله:

**«قَدْ تطوَلُ الأعمارُ لا مجد فيها**
**يَضُمُّ الأمجادَ يَوْمٌ قصيرٌ».**

وهكذا نلاحظ أنّ الطاقة الشعريّة المختزنة، هنا تكمن في منظومة الأسئلة التحريضية، التي تدلّ على معاني الحركة والتحوّل الإيجابيّ، بغية التحريض والتغيير، ومن هنا يمكن القول: إنّ لغة البدويّ الشعريّة وسيلة استبطان واكتشاف، وهي تيار تحولات يغمرنا بإيحاءاته وإشاراته ورموزه، حيث تكتنز بالعطاء المحمّل بالدلالات التراثية والتضمينات الرامزة، التي تشي بسلسلة من الإيحاءات والإشارات، وما تخلّفه من توتّرات، تومىء إلى التمزق النفسيّ، وإلى الحسّ الفاجع بالضياع، وإلى فقدان الهوية العربية والإنسانية من جرّاء هزيمة العرب في نكسة حزيران عام ١٩٦٧، وهذا ما تبيّناه في منظومة الأسئلة المتتالية، التي تؤكّد موقف الرفض، من خلال الأبيات السابقة.

ومن خواص التحوّل التوليد الدلاليّ، عبر تقنية النداء المتتالية، التي تعكس تأمُّلات الشاعر فيما يحيط به من ناحية، وفيما تُنَسِّقُه رؤاه الفكرية والإنسانية من ناحية أخرى، إذ يمتلك البدويّ قدرة فائقة على خلق بؤرة تصويريّة، تتركّز فيها الدلالة، وتتخطّى العادي المبتذل، وتظلُّ ترسل إشاراتها كشعاعات خاطفة، تتميّز بحيويتها وخصوبتها، وهذا ما يعكسه قوله في قصيدة «البلبل الغريب»، التي نختار منها الأبيات التالية:

«ويارب من أجل الطفولة وحدها
أفِض بركات السلم شرقاً ومغربا
وردَّ الأذى عن كلِّ شعبٍ وإن يكنْ
كفوراً وأحْبِبْهُ وإن كان مذنبا
وصُنْ ضحكةَ الأطفالِ يا ربِّ إنَّها
إذا غرَّدَتْ في موحشِ الرملِ أعشَبَا
ملائك لا الجناتُ أنْجَبْنَ مثلهم
ولا خُلْدُها - استغفر الله - أنْجَبَا
ويارب حَبِّبْ كلَّ طفلٍ فلا يَرَى
وإنْ لجَّ في الإعنات وَجْهًا مُقَطِّبا
وهَيِّئْ له في كلِّ قلبٍ صبابةً
وفي كلِّ لقيا مَرْحَبًا ثمَّ مَرْحَبَا
ويارب، إنَّ القلب مِلْكُكَ إنْ تَشَأْ
رَدَدْتَ مُحيلَ القلبِ ريَّان مُخْصِبَا»[١٦].

يستهلُّ الشاعر المقطع بالنداء، الذي يحمل معنى الدعاء، والنداء - بحدِّ ذاته - تحوُّل وانفتاح، إذ يستطيع الشاعر - من خلاله - شحن الدفقة الشعريَّة بكثافة عالية، لتتَّسع الرؤية، عبر جمع العناصر ونسجها في اتّساق وعفويّة، وبقدر واضح من الشفافية والتماسك والتوازن، الأمر الذي يدفعنا لاستحضار النداء والمنادى له بتأمُّل وعمق أكثر، وهذا ما تجلّى في تكرار المنادى المضاف «يارب» أربع مرَّات، مقترنًا بلفظة «الطفولة»، وفي كل مرَّة يتكرّر فيها النداء، تتصاعد حدّة التوتر الجمالي، وترتفع شحنته الدلالية، للتعبير عن حال الطفولة بأكبر قدر من الشفافية والعطف والحبّ والحنان، وهكذا شكّلت تقنية النداء المقترنة بلفظة «الطفولة» البؤرة الدلالية، المكثَّفة، والجامعة لخيوط الأبيات بأكملها، ومن هنا يمكن القول: إنَّ لغة البدويّ الشعريَّة تتميَّز بالحركة والحيويَّة والتحوّل، إذ تعمد إلى تفجير هذه الحيويَّة أو التحوّل، عبر الاستخدام المتوالي للصيغ الإنشائية من نداء وأمر وتعجب واستفهام، بنسبة عالية قد تفوق غيره من الشعراء الكلاسيكيين.

والملاحظ أنَّ التحوّل - في هذا المقطع - يبدأ بالحركة الفعلية، التي يعزّزها المنادى «ربّ»، لأن المنادى يستتبعه فعل طلبي، أو منظومة تامة من الأفعال الطلبيَّة، والطلب - كما هو معروف - تحوُّل وانفتاح

وامتداد في مدى كشفه للعلاقات والروابط، لأنّه قائم على رغبة، وقيمته التعبيريَّة تتبدّى في إشاراته لهذا الامتداد وعلاقاته، وهذا يقودنا إلى أن ندرك منظومة التحوُّل في الحركة الفعلية بعد النداء كما في قوله:

/يا ربّ / - من أجل الطفولة وحدها - / ← / أفض/ ← /رُدَّ / ← / أحْبِب/

/ياربّ / ← /صُنْ / ← /حَبِّبْ / ← / هَيِّئْ/

/يا ربّ / ← إن تَشَأْ / ← /رَدَدْتَ /

وهكذا تتمركز الأفعال الطلبية وفق منظومة تامة من العلاقات والروابط، التي تُعَزِّز رغبة الشاعر العارمة في منح الأطفال الحياة الآمنة، التي يستحقونها، لأنّهم عالم من الرقّة والنعومة والبراءة والصفاء. ومن هنا جاءت صيغة النداء بمعنى الدعاء كإثارة أوّلية، لتعزّز حركة الأفعال الطلبية، لأنَّ هذه الأفعال تحدث في الجملة أثرًا اتصاليًا مباشرًا عن طريق الرغبة والتمني، كما في سلسلة الأفعال الطلبية التالية: «أفِضْ، رُدَّ، أحْبِبْ، صُنْ، حَبِّبْ، هَيِّئْ»، وكل فعل من هذه الأفعال حركة رديفة للفعل الذي يليه، وهكذا إلى نهاية المنظومة الطلبية.

ومن خصائص التحوّل أيضًا التداخل أو الازدواج المتنامي في الصور الحسّيّة المحوَّلة من التجريدية، بمعنى أدق: تلك الصور التي يكون أحد طرفيها مجرَّدًا والآخر حسّيًّا، أي الصور التجسيديّة، كأن يقول الشاعر مثلاً: «عبير الأنين» و«رديّ الصدى» و«أحلام الدمع»، وتكون النتيجة الحقيقية لهذا التحوّل المتداخل أو المزدوج خلق بؤرة تصويريَّة، تتشابك فيها جميع العناصر الحسّيَّة والمجرَّدة، لتعميق فاعلية الصور النفسيَّة والدلالية في نفس المتلقي.

ولا بُدَّ أن نشير إلى أن التحوُّل في الصور، كما يقول نعيم اليافي: «يختلف من شاعر إلى آخر، وفق رؤيته وطبيعته الفيزيولوجية والنفسيَّة»[١٧]. ومن يتتبَّع اتجاه التحوّلات في صور البدويّ الشعريَّة يجد أنّ أكثرها يميل إلى التجسيد والتشخيص، وقلّة منها إلى التجريد، ولعلَّ السبب في ذلك يعود إلى نشأة البدويّ، وتأثُّره بالعناصر الجمالية في الطبيعة الجبليَّة، لذلك جاءت صوره نافذة مفتوحة، تشير إلى ما خلفه من تراث بيئي، ويشفّ زجاجها عمَّا وراءه من مشاهد وإشارات ومضيَّة متتابعة لألوان الطبيعة وعناصرها المتداخلة، ومن هنا جاءت معظم صوره حشدًا متراكمًا من المحسوسات، لذلك غلبت عليها تقنية التجسيد والتشخيص.

ومن خصائص التحوّل - في شعر البدويّ - خلق الإثارة، بالاعتماد على مبدأ التناقض أو التعارض «المفارقة»، في البحث

عن علائق جديدة وأسماء جديدة، وصفات جديدة، ممَّا يؤدّي إلى تنامي الحركة ونشوء توتر دائم، يُحقّق للنصّ تفاعله وقوّة تأثيره، وعمق تعبيره، وهذا ما تبدّى في قصيدته: «البلبل الغريب»، التي نختار منها هذه الأبيات:

«ويارَبِّ أحْزَاني وضَاءً كأنّني
سَكَبْتُ عليهنَّ الأصيلَ المُذَهَّبا
تَرَصَّدَ نجمُ الصبحِ منهنَّ نَظْرَةً
وأشْرَفَ مِنْ عَلْيَائه وتَرَقَّبَا
فأرخيتُ آلافَ الستورِ كأنّني
أمدُّ على حالٍ من النورِ غَيْهَبَا
فَغَوَّرَ نجمُ الصبحِ يأساً ومارأى
على طُهْرِه - حتّى بنانًا مُخَضَّبَا
وقد تبهرُ الأحْزانُ وهي سوافرٌ
ولكنَّ أحلاهُنَّ حزنٌ تَنَقَّبَا

* * *

ويا ربِّ هَذي مُهْجَتي وجراحها
سيبقينَ إلاَّ عنك سرّاً مُحَجَّبَا
ويا ربِّ إنْ هَانَتْ دُموعٌ فأدْمُعي
حَرَائِرُ شاءَتْ أن تُصَانَ وتُحْجَبَا
فمــا عرفتُ إلا قبورَ أحِبَّتي
وإلاَّ لِدَاتِي في دُجَى الموتِ غُيَّبَا»[١٨].

إنَّ الشاعر يثير حساسيتنا تجاه النداء بـ «يارب»، ولا شكَّ أنَّ تردُّد النداء بـ «يارب» المضاف في كلِّ مقطع يشحن الدفقة الشعريَّة، بشحنة عاطفية خاصة، فالنداء يُشَكِّلُ دليلاً مزدوجًا يبحُّ بالحركة، لأنَّه تنبيه واستقطاب واستحضار في آن معًا، وهو بذلك يمدُّ الصور بمزيد من التدفّق والانفتاح. أما نقطة الانفراج أو التحوّل فتعتمد على مبدأ المفارقة أو التناقض في عبارته «أحزاني وضاءً»: فالأحزان من طبيعة قاتمة، معتمة، ومؤلمة تتناسب معها لفظة «سَواد». لكنَّ الشاعر في اختياره للفظة «وضاء» حَوَّل الدلالة، وخلق إثارة انفعالية: مسافة توتر حادَّة في الصياغة، كما استطاع أن يُوَلِّد رديفًا حركيًا، أو دليلاً مرجعيًا خاصًا، تبدَّى من خلال توفيقه في المزاوجة بين «الأحزان الوضاء» و«نجم الصباح»، معتبرًا «الأحزان الوضاء» نقطة تحوّل الصياغة أو الدلالة من الهموم والآلام إلى التمرد والثورة على الأحزان. وهكذا مَثَّلَتْ عبارة «أحزاني وضاء» دليلاً متحولاً من التجريدي إلى المحسوس.

ومن الجديد بالذكر أنَّ تشخيص الأحزان في قوله: «وقد تُبْهِرُ الأحزان وهي سوافرٌ ولكنَّ أحلاهُنَّ حزنٌ تَنَقَّبَا» يتجسد في صورة عميقة، إذ تحوَّلت الأحزان من دليلها المرجعيّ المجرَّد إلى قالبها الحسيّ العميق، بمعنى أدق: تحوّلت الأحزان من مجرَّد أحاسيس ومشاعر لا تُلْمَس أو تُرَى بالعين إلى فتيات سوافر، بهدف تحويل

دلالة الأحزان، لتخفيف وطأتها المؤلمة على النفس الإنسانيَّة.

## ثانيًا - التحوُّل الإيقاعي أو التشكيل الإيقاعي:

هو التنوّع أو التنسيق بين الوحدات الإيقاعيَّة: «الحركات، السكنات»، وذلك وفقًا لنوع الدفقات أو التموّجات الموسيقيّة، التي تموج بها نفس الشاعر في حالته الشعوريَّة المعيَّنة، وبمعنى أدق: هو الانتقال بالوحدات الإيقاعيَّة من منظومة ثابتة إلى منظومة إيقاعية متماوجة وممتدَّة «مفتوحة»، لكسر حاجز الإملال والرتابة في القوافي. وجعلها عنصرًا فعَّالاً بحقّ في عملية الخلق الشعريّ. ومن هنا يبدو أنّ هدف التحويل هو زيادة حركة التوتّر بين الوحدات الإيقاعيَّة، لتبدو مثيرة في دفع الشحنات العاطفيّة، وفق حركة التموّج والتنويع «التلوين» الموسيقيّ في حركة القافية، لتصبح القافية أكثر مرونة وانفتاحًا في التعبير عن انفعالات الشاعر النفسيَّة والحالة الشعوريَّة التي يخضع لها.

ولا بُدَّ أن نشير أنَّ التحوّل في القوافي سمة الشعر الرفيع، لأنَّه يمنح النصّ مزيدًا من التدفُّق والامتداد، ولهذا تمَّ اختيار القوافي بعناية فائقة في شعر البدويّ، لأنَّها تتيح للقارئ التأثر والانفعال بالصورة والوزن، باعتبارها الدليل المرجعي أو الرابط الواضح الذي يربط الوزن العام بالتصوير العام داخل السياق. بمعنى أدق: إنها تمثّل نقطة الارتكاز الموسيقيَّة، التي تجعل القصيدة كلّها بنية موسيقية متلاحمة، لاوحدات موسيقية ينفصل بعضها عن بعض.

وقد أكَّد الدكتور كمال أبو ديب ضرورة التنويع في الإيقاع، وهذا ما أشار إليه في البنية الإيقاعية للشعر العربي في كتابه «نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدّمة في علم الإيقاع العام»، إذ يقول: «إنَّ النظرة التقليدية إلى الإيقاع ووجوب ثبات صوره تقوم على تعسُّف نظري وفهم خارجي قاصر لمكوّنات الإيقاع الشعريّ»[١٩]. لأن الإيقاع الشعري في نظره يجب أن يتحوَّل أو يتلوّن لينبض بالحياة، كما يجب أن يُنَسَّق الدفقة الشعريَّة تنسيقًا خاصًا، وفقًا لومضاته وذبذباته الشعوريَّة.

أمَّا ميزة التحوّل الإيقاعي الجوهريّة - في شعر البدويّ - فهي التنويع في القافية، وفقًا للنسق النغميّ الذي يفرضه إيقاع القصيدة. لهذا كان البدويّ ينوّع في قوافيه لإثارة الخيال، عن طريق تحوّل القافية من شكل إلى آخر ضمن القصيدة الواحدة، وهذا ما تبدَّى - عنده - في سلسلة من قصائده البواكير: «أيّ أمرٍ ساءَها»، و«الشاعر والبؤس»، و«يا قمر»، و«ميّ في وطنها»، و«شعاع العيون»...الخ، وللإيضاح

سنمثّل لهذا التحوّل بقصيدته «لا تحبّيني» التي نختار منها المقاطع التالية:

**لا تُحِبِّيْنِي ففي حُبّي الشقاء يا فتاةْ**
**واطْرُدِيني تَطْردي عنكِ البلاء في الحياةْ**

❖ ❖ ❖

**قلبكِ القلبُ الذي يَخْفقُ لي وحدهُ**
**دَمْعُكِ الدَمْعُ الذي يَنْهلُّ لي عِقْدُهُ**
**أنتِ مَنْ يرثي لدمع البؤساء يا فتاة**
**أنتِ من يشقى لحزن الأشقياء في الحياة**
**قد تناساني أُمّي وأبي والشقيق**
**وصديقي قَدْ جفَاني، يا لَهُ مِنْ صَديق**
**إنّما الشاعرُ في هذا الأسى الخليق**
**غير أنّي وأمامي والوراءُ ظُلُماتْ**
**شِمْتُ في عينيكِ أنوارَ الوفاء يا فتاة**

❖ ❖ ❖

**من نَثِيْرِ الدَمْعِ ذا الشعْرُ النظيم فاقرأيه**
**رنَّةُ الثكلى وأنّاتُ العليم فاسْمَعيْه**
**ها هو البؤسُ بشَخْصِي ماثلٌ فالْمَسِيْه**
**لا تُحِبّيْنِي ففي حُبّي الشقاءُ يا فتاةْ**
**واطْرُدِيني تَطْردي عنكِ البـلاء في الحياةْ**[20].

أوّل ما نلحظه - في هذه الأبيات - التوازن الإيقاعيّ والدلالاتيّ، الذي تخلقه وحداته الإيقاعية، عبر تنويع القافية وتحولها من شكل إلى آخر من: «فتاة - الحياة» إلى «وحده - عقده» ثم يعود إلى القافية نفسها «فتاة - الحياة»، ثم تتحوّل ثانية: «الشقيق - صديق - خليق»، ثم تعود إلى القافية نفسها: الحياة - الفتاة»، وهكذا في بقية الأبيات. أما الوحدة الإيقاعية الأساسية المكوِّنة لبنية القصيدة فهي «فاعلاتن» وكل بيت منها يتألف من تكرار «فاعلاتن» ثلاث مرّات، والقصيدة بأكملها - على تنوّع قوافيها - منظومة على مجزوء بحر الرمل: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (فاعلن/ فَعْلُ)»، ونقطة تحوّلها الأولى تتبدّى في المقطع الثاني، من خلال تحوّل صيغة «فاعلاتن، (/ه//ه/ه)»، إلى «فَعِلاتُنْ: (///ه/ه)»، وهذا ما سيظهره التمثيل التالي لحركة التحوّل الإيقاعي:

قلبكِ القلبُ الذي يَخْفقُ لي وَحْدهُ
/ه//ه/ ه/ه//ه/ ///ه/ه ه//

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فَعَلْ

يتحوّل الشاعر في الحركة الإيقاعية من «فاعلاتن» إلى فَعِلاتن، ثم يعود في البيت الثاني إلى الإيقاع الأصلي:

٢ - دمعك الدمع الذي ينهلُّ لي عقدهُ
/ه//ه/ ه/ه//ه/ ه/ه//ه/ ه//

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فَعَلْ

ويتحوّل أيضاً في البيت الثالث إلى صيغة «فعلاتن»

٣ - أنتِ من يرثي لدمع البؤساء يا فتاة

/ه//ه/ه /ه//ه/ه ///ه/ه //ه

فاعلاتن فاعلاتن فَعِلاتن فَعَلْ

ثم يعود في البيت الرابع إلى الإيقاع الأصلي «فاعلاتن»

٤ – أنتِ من يشقى لحزن الأشقياء في الحياة

/ه//ه/ه /ه//ه/ه ///ه/ه //ه

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فَعَلْ

وهكذا يسير البدويّ في تحوّله الإيقاعي وفق منظومة من الحركات الإيقاعية المتناغمة أو المتناوبة، لخلق الحيويّة والخصوبة في نصوصه الشعريّة. وبمعنى أدق: إنَّ التحوّل في البنية الإيقاعية – عند البدوي ليس فعلاً اعتباطيًا، وإنّما هو منظَّم في قالب إيقاعيّ متساوق، يتناغم مع الحركة الداخلية للقصيدة، إذ إنّ هناك فعلاً وحركة يولّدها التحوّل بين الوحدات الإيقاعية، حيث تنساب كل وحدة إيقاعية مع قرينتها في تتابع نسقيّ إيقاعي رائع، لتوليد دفقة شعريّة تفيض بالنبض والتدفق والحياة.

ولا بُدَّ أن نشير إلى أنّ هذا التحول المتتابع بين تلك الوحدات الإيقاعية، ما هو إلا تجسُّد مطلق لحركيّة وحيويّة الجملة الشعريّة – عند البدويّ – وهكذا نجد أنّ ميزة التحوّل الإيقاعي – لديه أنّه تحوّل «مركّب» دلاليّ ومعنويٌّ في آن معًا؛ أو بمعنى أدق: تحوّل متكامل أو تكامليّ ينمّي القدرة الحيويّة الداخلية لبنية القصيدة، والخيوط التي ينسجها منها.

والملاحظ أنّ التحوُّل الإيقاعي قد يَتَعَدَّى دلالته الصوتية، أو الموسيقيّة، ليمتدّ إلى أُفق الصورة وبنيتها الإيحائيّة، وهذا ما تجلّى في قوله: «دَمْعُك الدمع الذي يَنْهلُّ لي عقدُهُ»، حيث حوَّل الشاعر في حركة القافية من السكون إلى الحركة، أي جعلها مفتوحة، ممتدَّة، وتنفتح على امتداد صورة الدمع المتساقط، ومن ثم ربط الشاعر بين الصورتين بنسق إيقاعيّ متدفّق وممتدّ، يتناسب مع صورتي «الدمع» و«العقد» معًا، العقد الذي يتساقط حبّة حبّة، والدمع الذي ينهلُّ دمعةً دمعة، لهذا حوَّل الشاعر في حركة القافية، من السكون إلى الضم، ومزج الصورة بالإيقاع، وهكذا يصبح تحوّل الإيقاع أو تغيّره جزءًا من فاعلية الصورة وامتدادها، وفق التصوّر الكلّي للتجربة الشعريّة المباشرة «المعيشة».

أخيرًا نستنتج ممّا سبق أنَّ البدوي يملك القدرة الفائقة على تصريف الألفاظ وتنسيقها، وإنَّ قدرته تلك أظهرت اللغة التي يتعامل بها، وكأنّها لغة جديدة، فيها من التحوّل والحيويّة والحركيّة والإيقاعيّة الشيء الكثير، الذي يجعلها كثيفة المعاني شديدة الإيحاء، لأنَّ كل لفظة من قصائده توحي بأكثر من معنى أو دلالة، تتعدّى

إطارها المعجمي، ويبرز من اتساقها مضمون عامر بالانفعالات والأفكار الجديدة. ومن هنا يمكن القول: إنّ التحوّل الإيقاعيّ في لغة البدويّ الشعريّة لم يقف عند حدود الإيقاع، وإنّما تعدّاها إلى بؤرة المعنى، وأُفق الصورة على اختلاف أنواعها.

لكن ما يجب الإشارة إليه هو أنّ التحوّل - بمفهومه العام - جوهريّ وهامّ في بنيّة النصّ الشعريّ يسمو بشاعريته، ويرتقي على نصوص شعريّة أخرى، لأنّ «كلّ نصّ ما هو إلا تحوّل وإعادة تشكيل لنصّ آخر». وبمعنى أدق: كلّ نصّ إنما هو محوّل من نصّ آخر، لكنّه امتلك حدودًا وأبعادًا ميّزته وأفردته عن غيره من النصوص. وهذا ما ينطبق على لغة البدويّ الشعريّة باعتبارها لغة متجدّدة، تنبض بالحركة وتموج بالحياة.

أخيرًا نستخلص بعض النتائج العامّة لظاهرة التحوّل في شعر البدويّ:

أولاً - يمتاز التحوّل - عند البدويّ - بأنّه تحوّل دلاليّ أكثر منه إيقاعيًا، ويأتي عادة لإغناء البنية الصوريّة، ولتكثيف البؤرة الدلاليّة، ليزيد من أثرها في نفس المتلقّي.

ثانيًا - إنّ التحوّل الإيقاعيّ - عند البدويّ - ليس فقط تحوّلاً في القافية، وإنّما يشمل الوحدات الإيقاعيّة في بنية القصيدة الداخلية، ويمتاز هذا التحوّل بقدرته الفائقة على تنويع القافية، وتعميق أثرها في نفس المتلقّي، وفق التجربة أو الرؤية التي يطرحها.

ثالثًا - إنّ التحوّل في البنية الصوريّة من التشخيص إلى التجريد، ومن التجريد إلى التشخيص والتجسيد، يُعَمّق من دلالة الصور وقدرتها الإيحائيّة ونظرتها الشمولية.

رابعًا - إنّ التحوّل الدلالي - عند البدويّ - يعتمد على تقنية النداء والاستفهام والأمر والتعجب، ممّا يؤدّي إلى امتداده وتدفّقه وإثارته الانفعالية، لأنّ هذه الصيغ تتميّز بالانفتاح والشمول والاتساع، وهذه خاصّة جوهريّة من خصائص التحوّل.

## ثانيًا - الازدواج(٢١):

هو فاعليّة لغويّة خاصّة بالصوت والكلمة والجملة والتركيب، يؤدّي دورًا هامًا في ازدياد فاعلية النصّ وتماسكه، وعلى هذا الأساس يمكن القول: الازدواج شكلٌ لغويّ فنّيّ يهتمّ بالتراكيب والبنى الصرفيّة والأصوات؛ ويؤدّي دورًا هامًا في رصد أوجه الترابط والانسجام والتفاعل في بنية النصّ بين الأبنية الصغرى الجزئية والبنيّة الكليّة الكبرى، التي تجمعها في هيكل نحويّ دلاليّ خاص. لذلك «دأبت المدرسة الفرنسيّة الباريسيّة، منذ سنوات الستين إلى الآن، على تحديد طبيعته، وحصر وظائفه، وضبط آليات اشتغاله، ضمن

مفهوم التشاكل[٢٢]. إلا أنها أهملت التشاكل التركيبي «بين الجمل» والتشاكل الصوتي «بين الأصوات»، وركّزت على التشاكل الدلاليّ «بين المفردات».

وممّا لا شكّ فيه أنّ الهدف اللسانيّ من الازدواج عموماً، هو الترابط النحويّ والترابط المعجمي، ويهدف أيضاً إلى الانسجام الدلاليّ بين المفردات والتراكيب والجمل على مستوى البناء الأفقي. وللازدواج أنواع: أولاً الازدواج الصوتيّ، ويهدف إلى تلوين الإيقاع، عبر تتابع كلمات القافية بين حرفين متناوبين، ممّا يولّد نوسة إيقاعيّة «انزياح إيقاعي» بين القوافي. ثانياً: الازدواج التقابلي بين المفردات، ويهدف إلى التفاعل الدلالي بين الكلمات إمّا عن طريق التضاد أو التشاكل، وإمّا عن طريق التوازي والترادف، أمّا النوع الأخير من الازدواج فهو الازدواج التركيبي «بين التراكيب والجمل»، ويسعى هذا النوع من الازدواج إلى تحقيق فاعلية نسقية على مستوى الترابط النحويّ والمعجميّ والدلاليّ، ويكون مبنياً على أبعاد تركيبيّة كتكرار عبارة ما، تشكّل جذراً لغوياً على مستوى التركيب العميق للبنية، وتكوّن - هذه العبارة - منطلقاً لعبارة مرادفة أو نقيضة.

ولا بُدّ من الإشارة إلى أنّ الازدواج التركيبيّ يحتاج إلى تحديد طبيعته وحصر وظائفه، وضبط علاقاته وتحليلها ضمن ما يسمى بالنظام التركيبيّ، أو المكوّنات التركيبيّة داخل الجملة والوظائف التي تشغلها. وهذا كلّه يحتاج من الباحث الأسلوبيّ عناية فائقة ودقّة شديدة، بتحليل العناصر اللّغوية والعلاقات التركيبيّة، التي تمتزج فيها الأفعال والأدوات والمفردات، وتحليلها في أُطرها وسياقاتها المختلفة.

وقد يبدو - للوهلة الأولى - أنّ مصطلح الازدواج حديث العهد، لم يَنَلْ عناية الباحثين، لكننا نقول بحقّ: لقد تنبه إليه بعض الباحثين العرب من بينهم الدكتور صلاح فضل في كتابه «نبرات الخطاب الشعري»، عندما قال: «إنّ الازدواج في صلب التعبير هو بذرة الشعريّة»[٢٣]. لكنه لم يستطع متابعة وظائفه وقيمته الشعريّة في دراسته لقصيدة «عصفور الحلم» للشاعر فاروق شوشة، ربّما يعود السبب في ذلك لاهتمامه المنصبّ على الصورة الشعريّة دون غيرها من الظواهر التعبيريّة أو اللّغويّة الأخرى.

والمدهش - حقّاً - أنّ اللغويين في دراساتهم اللّغويّة لم يلتفتوا إلى فاعلية الازدواج في النصّ الشعريّ، وإنّما درسوا الازدواج بين المفردات من خلال مفهوم الثنائيات الضديّة: «كريماص» أو التوازي، وأهملوا الازدواج الصوتي بين «الأصوات»، والازدواج التركيبيّ بين الجمل»، وهذان

الجانبان يحتاجان إلى عناية ودقّة وتمحيص، لكشف وظائفهما في السياق الشعري لما لهما من دور بارز في الحكم على شعريّة الجمل وقيمتها الدلاليّة.

**-أنواع الازدواج:**

**أولاً - الازدواج الصوتي:**

ونعرّفه: بأنّه انزياح صوتيّ في حروف القافية، يُولّد إيقاعًا خاصًّا عبر تناوب كلمات القافية بين حرفين مختلفين، كالازدواج الصوتيّ بين حرفي «الواو» و«الياء» في قصيدة البدويّ «نم بقلبي»، التي قيلت في ذكرى المغفور له الزعيم سعد الله الجابريّ:

**«من رأى في السقام سَعْداً رأى الفجـ...**
**ـرَ وَدِيعَ السنَا وَسِيماً طليقا**
**سألُوا يوم سَبْقِهِ كيفَ جلَّى**
**من سَجَايَاهُ أن يكونَ سَبُوقا**
**راودَتْكَ الدُنيَا على الحسنِ والجا**
**هِ فَكُنْتَ المُبرأَ الصدِّيقَا**
**سألتني عنك الخَمَائلُ في الغُو**
**طَةِ تَشْتَاقُ عطرَكَ المَرْمُوقا**
**ودروبٌ خُضْرٌ عليها خُطَا الشا**
**مِ تُعِيدُ التغريبَ والتَشْرِيقَا**
**وظلِالاً سَكْرَى وفَوْضَى من الزهـ**
**ـرِ تَحدَّى جَمَالُهَا التَنسِيقَا.**
**ما تَبَرَّجْنَ للعيون فَغَالِي الـ..**
**حُسْنِ يأبى الإغراءَ والتشويقا**
**ودّتِ الورقُ لو خَلَعْنَ من الحز**
**نِ عليكَ البياضَ والتطويقَا»[٢٤].**

يُنَوّع البدويّ القوافي في هذا المقطع بين نوعين متناوبين هما «وق» و«يق»، هذا الازدواج في القوافي، لا يأتِ عن عبث، وإنّما يأتي لغاية بلاغيّة وإيقاعيّة معًا، وهذا ما تبدّى في قوله: «سألُوا يوم سَبْقِهِ كيفَ جَلَّى من سَجَايَاهُ أن يكونَ سَبُوقا» وقوله: «راودتك الدنيا على الحسن والجا...ه فكُنْتَ المبرأ الصدِّيقا»، إن اختيار الشاعر لقافيه «يق» في لفظه «الصدّيق» بدل «الصدوق»، على الرغم من وقوعها بين نفس القافية «سبوق - مرموق»، إنما قصد من ورائه، خلق نوسة إيقاعيّة، أو ازدواج إيقاعي بين قوافيه، فهو لم يعد ملتزمًا بإيجاد القافية، التي تُنَاسب المعنى بيتًا بعد بيت، بل صار يوزّع القوافي، ويزاوج فيما بينها، بغية إحداث فجوة «انزياح إيقاعي»، لخلخلة دائرة التوقع في ذهن المتلقّي، بحضور إيقاعي جديد وقافية جديدة، تزحزح رتابة القافية المكرّرة على مدى القصيدة.

أمّا الغاية البلاغيّة التي قصدها الشاعر في اختياره لكلمة «الصدّيق» بدل «الصدوق» فهي المبالغة والإكثار من هذه

الصفة، لأنّ لفظة «الصدّيق» تدلّ على الكثرة والتكرار في الصدق وهذا ما قصده الشاعر، ليناسب التكرار في الفعل «راودتْكَ» من قبل «الدنيا» في صفتين متتاليتين هما «المراودة في الحسن» و«المراودة في الجاه»، كما تبدّى في مطلع البيت: «راوَدَتْكَ الدُّنْيَا على الحسنِ والجاه». أمّا لفظة «الصدوق» فعلى الرغم من أنّها من صيغ المبالغة إلاّ أنّها لا تدلّ على تكرار صفة «الصدق» مرّات متتالية، وإنما تدلّ على صفة ملازمة في الموصوف لا تتكرّر أو تتغيّر.

واللافت أنّ البدويّ لم يكتف بالازدواج الصوتيّ في حروف القافية، وإنما خلق ازدواجًا دلاليًا تركيبيًّا، من خلال بؤرة التناصّ بين قوله: «راودتْكَ الدنيا» والقرآن الكريم في قوله تعالى: «قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَنْ نَفْسِي، وَشَهِدَ شَاهِدٌ من أَهْلِهَا، إنْ كان قَمِيصُهُ قُدَّ من قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وهو من الكَاذِبِينَ»(٢٥). حيث أراد الشاعر – بهذا الازدواج الدلالي – ربط صورة الممدوح وعفّته بصورة يوسف – عليه السلام – عندما راودته امرأة العزيز عن نفسها. وهذا الازدواج الدلاليّ أو التناصيّ يُوَلِّد في شعر البدويّ بُعدًا إيحائيًا أو تصويريًا لمواقف وأحداث مشهورة في التاريخ العربيّ والموروث الإسلاميّ كقصة يوسف عليه السلام.

ومن الجدير بالذكر أنّ الازدواج الصوتي في القوافي بين حرفي «الواو و الياء» قد تكرّر في سلسلة من قصائد الديوان، منها قصيدة «أيّ أمرٍ ساءَها»، وقصيدة «أيُّكما الربيع». وقصيدة «تلك الأقانيم الثلاث» وقصيدة «خالقة» التي نقتطف منها هذه الأبيات:

**«لا تَجْزَعِي مِنْ مَقَادِيرٍ مُخَبَّأَةٍ**
**خَنَا يُذَلِّلُنَا ظُلْمُ المقاديرِ**
**عندي كُنوزُ حَنَانٍ لا نفادَ لها**
**أنهَبْتُهَا كلَّ مَظْلُومٍ ومَقْهُورِ**
**أُعْطِي بِذِلَّةِ مَحْرُومٍ، فَوَا لَهْفِي**
**لِسَائِلٍ يغْدِقُ النَّعْمَاءَ منهورِ**
**جَوَاهِرِي في العبيرِ السَّكْبِ مغفيَّةٌ**
**من الوَنَى بعد تَغْلِيسٍ وتهجيرِ**
**تاهَتْ عن العنقِ الهاني فأرْشَدَهَا**
**إلى سناهُ حنينُ النورِ للنورِ»(٢٦).**

نلاحظ – في هذا المقطع الشعري – أنّ هناك علاقات إيقاعيّة من نوع جديد، باتت تنشأ بين الشطر الشعريّ والآخر، لا يعتمد فقط على الانسجام العروضيّ، وإنما يعتمد على الازدواج الإيقاعيّ في حروف القافية: «المقادير، ومقهور، ومنهور، وتهجير، والنور» بين حرفي «الواو والراء» و«الياء والراء»، ومن هنا يمكن القول: إنّ البناء الصوتي في حروف القافية عند البدويّ ليس شكلاً

متواليًا ثابتًا، وإنما شكلاً مزدوجًا يُوَلّد نوسات أو نغمات إيقاعيّة مزدوجة، تتضافر فيما بينها مشكّلة سمفونية إيقاعية تموج بالتفاعل والانفصام تارة، وبالتنسيق والانسجام تارة أخرى. وهذا الازدواج الإيقاعيّ يمدُّ القصيدة بالتناغم ويحقّق لها قدرًا كبيرًا من الشعريّة.

### ثانيًا - الازدواج التركيبيّ:

هو الترابط النحويّ، أو المعادل المعجميّ، لتكرارين متماثلين، يقومان على لفظة مكرَّرة، أو عبارة مكرَّرة، تشكّل جذرًا لغويًّا لجمل متتابعة ومتوازية، ويسهم هذا النوع من الازدواج في خلق فاعلية لغويّة وإيقاعيّة وتصويريّة خاصة في النصّ الشعري، عن طريق التوازي والتقابل بين الجمل والمفردات من جهة، والازدواج والتفاعل بين الحروف أو الأصوات من جهة ثانية، وهذا ما تبدّى لنا في قصيدة البدويّ: «نم بقلبي»، التي نقتطف منها الأبيات التالية:

«أدموعاً تريدها أم رحيقا
لا ونعماك ما عرفتُ العقُوقا
تتجلّى عند المغيب لعينيْ
ضياء عذب الحنان رفيقا
وجلاكَ الشُروقُ حتّى تَبَيَّنْ...
...تُ مُحَيّاكَ فاحتَضَنْتُ الشروقا
وتزور البروق تُخبرني عذ....كَ
ولولاكَ ما استَزَرْتُ البُروقَا
نَمْ بقلبي ولو قدرتُ منعت الـ...
.. قلبَ حتّى تَقرُّفيه الخفوقَا
نَمْ بقلبي وحرمةٌ لكَ لن تَسْـ...
..معَ منّي تأوُّهًا وشهيقا
نَمْ بعيني فقد فرشتُ لك الأحـ....
لامَ مَخْضَلّةَ الورود طريقا
نَمْ بعيني إنْ اصْطَفَيْتَ رُؤاها
همُ عيني أنْ تُصْطَفَى وتَروقَا
زيَّن الجفنُ دَمْعَهُ لكَ فانهَلْ
سَلافًا عَذْبًا ومِسْكًا فَتيقَا»(٣٧).

إنَّ البناء التركيبي لأبيات هذا المقطع يعتمد على مفتاح دلاليّ، هو تكرار عبارة «نَمْ بقلبي» وعبارة «نم بعيني»، اللتان تُشكّلان دليلاً مزدوجًا، يستتبع تجانسًا صوتيًا وتناغمًا إيقاعيًا بين الضميرين «ك» الخطاب، و«ياء» المتكلم، في ظل متواليات فعلية، تمضي في الظاهر على نسق زمنيّ واحد: الماضي والأمر، بينما يشير نظامها إلى مستويات مختلفة في هذا النّسَق، إذ تعتمد على الحاضر، لتعزيز الماضي، لذلك تشابكت المتواليات الفعلية، لترسيخ الزمن الماضي، أو بمعنى أدق: الحالة الماضويّة، لأنها تمثّل الذكرى التي جمعته برفيق حياته في مساره النضاليّ سعد الله الجابري.

وهكذا شكّلت عبارتا «نم بقلبي» و«نم بعيني» تركيبًا مزدوجًا على مستوى الشفرة الدلالية كما يلي:

جذر لغويّ [نَمْ بقلبي] ⇔ [حتَّى تقرَّ فيه الخفوقا]

[نَمْ بقلبي] ⇔ [لن تسمع منّي تأوُّهًا وشهيقا]

بناء تركيبي مزدوج

جذر لغويّ[نَمْ بعيني] ⇔

[فقد فرشت لك الأحلام... طريقا]

[نَمْ بعيني] ⇔

[همُّ عيني أن تُصْطَفَى وتروقا]

بناء تركيبي مزدوج

ومن هنا اعتبرنا عبارة «نم بقلبي» وكذلك «نَمْ بعيني» جذرًا لغويًا، لأنَّهما تمثّلان الأساس الثنائيّ في الربط بين الجملتين المتوازيتين تركيبيًا، وهذا الازدواج يسهم في ربط الجمل، ومن ثَمّ في تماسك النصّ، وممّا يؤكّد جذرية عبارة «نم بقلبي» – على المستوى التركيبيّ – ورودها عنوانًا للنصّ، والعنوان – كما هو معروف – يُمَثِّل البؤرة الضوئية، أو القطب الجوهريّ في عالم النصّ، والعنوان – كما هو معروف – يُمَثِّل البؤرة الضوئية، أو القطب الجوهريّ في عالم النصّ، وهذا ما أوضحه مايكل ريفاتير في قوله: «يمكن أن يكون للعنوان المزدوج وظيفته الخاصَّة في الشبكة الدلائليَّة للقصيدة... وقد يكون العنوان دليلاً يلمع إلى معنى خفيّ أو إلى معنى ثانٍ يضاف إلى المعنى السطحي[٢٨]».

والملاحظ أن الشاعر، بتكراره لعبارتي «نم بقلبي» و«نم بعيني» يستغني في الجمل المتوازية عن العطف، فتكرار العبارة على هذا النحو المتتالي ولَّد جملاً متتابعة ومترابطة بعلاقات نحويَّة جديدة، ومرتبطة أيضًا بالجذر اللّغويّ للعبارة نفسها، ومن هنا يمكن القول: إنَّ هذه القصيدة تقوم وفق بناء ثنائي «ازدواجي» أراد الشاعر من خلاله إظهار قيمة المرثي وعظمته، وبأنّه خالد في القب والعين، لذلك زاوج بين عبارتيه «نم بقلبي» و«نم بعيني» للتأكيد على حبّه وإخلاصه له، وتبيَّن ذلك بسلسلة من المفردات، التي تحمل معنى الحبّ والعطف والحنان، كما في: «اصطفيتُ، وفَرَشْتُ، وسلاف، وعذب، ومسك، ودموع، وعين، وقلب»، والعلاقات أيضًا، التي تقوم على الاتصال والتكامل والازدواج «تأوُّهًا = شهيقًا» و«عيني = قلبي» و«سلافًا = عذبًا»...الخ.

نستنتج أخيرًا أن الازدواج التركيبيّ في شعر البدويّ يؤدّي الوظائف التالية:

أولاً – يسهم في فاعلية النصّ وتماسكه.

ثانيًا – يُوَلّد جملاً ومفردات متوازية ومتضافرة دلاليًا وإيقاعيًا.

ثالثًا – يُفَجِّر الصور ويُكَثّفها ويزيد من إيحاءاتها وقوّة تأثيرها.

رابعًا – يُسهم في الترابط النحويّ، ويغني في بعض الحالات عن ظاهرة العطف المتتابعة والرتيبة.

## الحواشـــي

(١) المسّدي، عبد السلام، ١٩٩٤ - الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، ط٤، ص٢٠٧-٢٠٨.

(٢) المرجع نفسه، ص٢١٠.

(٣) الزيدي، توفيق، ١٩٨٥ - مفهوم الأدبيّة في التراث النقديّ إلى نهاية القرن الرابع، مطبعة شرس ط١، ص١١٧.

(٤) داغر، شربل، ١٩٨٨ - الشعريّة العربيّة الحديثة، تحليل نصّيّ، دار توبقال للنشر، ط٢، ص٥٥.

(٥) فضل، صلاح، ١٩٩٧ - أشكال التخييل، من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط١ القاهرة، ص١١٢.

(٦) بحيري، سعيد حسن، ١٩٩٧ - علم لغة النصّ، المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط١، ص٢١٢.

(٧) المرجع نفسه، ص ٢١٥ - ٢١٦.

(٨) المرجع نفسه، ص٢١٦.

(٨) المرجع نفسه، ص٢١٦.

(٩) المرجع نفسه، ص٢١٦.

(١٠) عيد، رجاء، ١٩٨٥ - القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف الاسكندرية، ط١، ص١٩٥ - ١٩٦.

(١١) المرجع نفسه، ص١٩٦.

(١٢) الطرابلسي، محمد الهادي، ١٩٨١ - خصائص الأسلوب في الشوقيّات، منشورات الجامعة التونسيّة، ص١١.

(١٣) الجبل، بدوي، ١٩٧٨ - الديوان، دار العودة، بيروت، ص٢٤١.

(١٤) فضل، صلاح، ١٩٨٨ - نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ط١ ص١٤٨- ١٤٩.

(١٥) الجبل، بدوي، ١٩٧٨ - الديوان، ص ١٩٦.

(١٦) المصدر نفسه، ص ١٦١ - ١٦٢.

(١٧) اليافي، نعيم، ١٩٩٣ - أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ص٢١١.

(١٨) الجبل، بدوي، ١٩٧٨ - الديوان، ص١٦٣ - ١٦٤.

(١٩) أبو ديب، كمال، ١٩٨١ - «في البنية الإيقاعية للشعر العربي» (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن)، دار العلم للملايين، ط٢، ص٢٥.

(٢٠) الجبل، بدوي - ١٩٧٨ - الديوان، ص٤٩١ - ٤٩٣.

(٢١) مطلوب، أحمد، ١٩٩٦ - معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، ط٢، ص٦٠ عرّف الازدواج ابن منقذ بقوله: «هو أن تزواج بين الكلمات والجمل بكلام عذب وألفاظ عذبة حلوة».



(٢٢) مفتاح، محمد، ١٩٩٦- التشابه والاختلاف، نحو منهاجيّة شموليّة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ص١٣٢.

(٢٣) فضل، صلاح، ١٩٨٨ - نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ص١٤٩.

(٢٤) الجبل، بدوي، ١٩٧٨ - الديوان، ص١٢٥ - ١٢٦.

(٢٥) القرآن الكريم، سورة يوسف، آية ٢٦.

(٢٦) الجبل، بدوي، ١٩٧٨ - الديوان، ص٤١٥.

(٢٧) المصدر نفسه، ص١٢٠ - ١٢١.

(٢٨) ريفاتير، مايكل، ١٩٩٧ - دلائليات الشعر، تر: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، المغرب، ص١، ص١٦٥.

١٢٩

# أدب الخيال العلمي في التراث الشعبي العربي

محمد عزام *



*يمكن القول أن الأدب العربي أدب واضح، حسّي، حتى في تشبيهاته واستعاراته فكلها مستمدة من الواقع...*

*وبخلاف الأدب الرسمي الذي توخى عالم الواقع، فإن الأدب الشعبي أغرق في الخيال، فعوّض بذلك نقص الأدب التقليدي...*

*وسندرس مظاهر (الخيال العلمي) في كتاب (ألف ليلة وليلة)، باعتباره منجم أدب شعبي لا ينضب، ينبض بحياة المجتمعات الوسيطة، ويحكي آمال البشر والإمهم عبر العصور التي رويت فيها حكاياته، مما جعل كثيراً من الأدباء، في مختلف العصور، يستمدون منه القصص والروايات والمسرحيات...*

---

(*) محمد عزام: باحث من سورية
- العمل الفني : الفنان زهير حسيب.



وسنعالج ثلاث ظواهر من هذا الكتاب: ظاهرة الخوارق (التي تشمل الجن، والسحر)، وظاهرة السندباد (المسافر دومًا في البحار)، وظاهرة (بساط الريح) الذي يشبه طائرة اليوم.

❖ ❖ ❖

**١ - الخوارق:**

تحقيق الأحلام هو أمل البشرية منذ فجر الحياة، وما عجز الإنسان عن تحقيقه في الواقع فقد سلّط عليه الخيال ليحققه بالحلم. وإذا كان الساحر، في العصور القديمة، قد نفث ألفاظه الغامضة، ليسيطر على الطبيعة، فإن الخيال الشعبي قد حل محل همهمات الشاعر وقرابينه، في مرحلة تالية. فكانت قصص (ألف ليلة وليلة) خير معبّر عن هذا الخيال الشعبي، في رغباته الشعورية واللاشعورية، ومن هنا جاء احتشادها بالجن والعفاريت والمردة، ذلك أن الخيال الشعبي، في عصور الانحدار، يستعيض عن العلم والواقع بالسحر والأسطورة، ويتمنى أن يحل مشكلاته بأيسر السبل وأسهلها: بالمصباح السحري، وبساط الريح، وافتح يا سمسم، وشبّيك لبّيك عبدك بين ايديك اطلب وتمنّ، وهكذا يحقق الإنسان بالحلم والخيال ما عجز عن تحقيقه في الواقع.

والواقع أن كتاب (ألف ليلة وليلة) هو منجم أدب شعبي لا ينضب. ينبض بحياة المجتمعات الوسيطة، ويحكي آمال البشر وآلامهم عبر العصور التي رويت فيها حكاياته، مما جعل كثيرًا من الأدباء، في مختلف العصور، يستمدون منه قصصًا ومسرحيات وروايات...

وعن طريق (الجن والعفاريت) كان الانسان يحقق ما يعجز عنه في الواقع، وفي حكايات (ألف ليلة وليلة) قصص عن العفريت الذي (رأسه في السحاب ورجلاه في التراب. برأس كالقبة، وأيد كالمداري، ورجلين كالصواري، وفم كالمغارة، وأسنان كالحجارة، ومناخير كالابريق، وعينين كالسراجين). وثمة أشكال عجائبية للجان، فهي ذات أجنحة عظيمة، وأيد عديدة، وشعر كأذناب الخيل، وعيون كجمر من نار... الخ.

وفي حكاية (معروف الاسكافي) ينشق الحائط فيخرج منه (جني) يساعده على قضاء حاجته. وفي حكاية (حسن البصري) يتصاعد عمود من الدخان إلى عنان السماء، فإذا هو عفريت مارد. وفي بقية الحكايات تطير الجن في السماء، وتسترق السمع لمعرفة الغيب، ويتلبّس (الجني) الشكل الذي يريد، فقد يظهر أحدهم بصورة إنسان، أو حيوان، أو دخان.وعفريت القمقم هو قليل من الدخان المحصور في الزجاجة ، فإذا انطلق أصبح عموداً من دخان، ثم تكشّف عن جسم مارد يقوم بالمعجزات. وقد وضع العرب ما كان عندهم من إيمان بالسحر والجان حول سيدنا سليمان وغدت التوراة والاسرائيليات غذاء منعشًا للعامة، يجدون فيها ما يثير خيالهم، ويحقق أحلامهم، من خلال(معجزات) سليمان (الحكيم)، في خاتمه الذي يفركه فيلبيه مارد قادر على فعل المستحيل، وجنّه الذي يأتمر بأمره، وبساطه الذي يطير به في الفضاء. ومرآته التي كان يرى فيها السموات السبع...

وقد أثارت أخبار سليمان خيال القاص الشعبي في (ألف ليلة وليلة) عن الجن الذين سجنهم سليمان في القماقم، ورماهم في البحر، عقابًا لهم على مخالفة أوامره. وقد يجد إنسان ما واحدًا منها، فيفتحه، ليخرج منه العفريت، ولا يعود إليه إلا بعد أن يحقق للصياد طلبه، أو يعيده إلى قمقمه بحيلة إنسانية، كما نجد في قصة (الصياد والعفريت).

ولم تميّز (الليالي) بين (الجني) و(العفريت)، فكلاهما واحد. ولكن يمكن القول إن الجني غير قادر على الشر، وإن علاقته بالإنسان حسنة . وهو قبائل لها جيوش وممالك ودول. وهم يسخرون العفاريت لأغراضهم، ويظهرون في أي وقت يشاؤون، وبالشكل الذي يريدون. وأكثر ما تقوم به الجن والعفاريت هو حمل البطل إلى بلاد بعيدة لا يصل إليها آنسي. وأول ما يوصى به الإنسي ألاّ يسبّح باسم الله وهو على ظهر العفريت، لأنه إن فعل لاحترق أو لرماه شهاب أو لأسقطه على الأرض. والإنسي إذا ارتفع على ظهر العفريت الطائر، ورأى دوي الأفلاك، لا يملك نفسه من التسبيح. فمنهم من يتدارك

أمره ويتغلب على نفسه فيفوز. ومنهم من لا يستطيع فيسقط على أرض موحشة عجيبة بين دنيا الإنس والجن، فيضطر إلى البحث عن منهج جديد من عالم الجن.

أما حياة هذه العناصر (الخارقة) للطبيعة، فيستمدها القاص من حياة الانس، أو على غرارهم، فمآكلها ومشربها ومسكنها وعاداتها وزواجها يشبه حياة الانسان تمامًا. وقد كان سليمان الحكيم يملك قوى السيطرة على هذه القوى الخارقة. وقيل إنه كان يعرف لغات الحيوان جميعًا، ويأمرها. وإنه جعل الجن تبني له (الهيكل) وظل واقفًا مستنداً على عصاه، يأمر الجان، وهي تعمل. وقد ظلت خاضعة له عاماً كاملاً بعد موته. ولم تعلم بموته إلا بعد أن تآكلت عصاه. أكلتها دودة الأرض. فسقط، فعلمت الجن أنه قد مات. فانطلقت تفعل ما تريد (فلما قضينا عليه الموت مادلهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته. فلما خرّ تبينت الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب مالبثوا في العذاب المهين).

في قصة (الصياد والعفريت) يرمي الصياد شبكته في البحر فتخرج له قمقمًا من نحاس أصفر. وحين يفتحه يخرج منه دخان يصعد إلى وجه السماء، ثم يجتمع فيصير عفريتًا ضخمًا، يخاطب الصياد بقوله:

- لا إله إلاّ الله سليمان نبي الله.

وقد تحدث الجني عن سبب حبسه في القمقم، من قبل سليمان، لأنه عصى أوامره. وقد أقام في قمقمه مئة عام دون أن يخلّصه أحد. وكان قد وعد من يخلصه أن يغنيه إلى الأبد. ثم دخلت مئة عام أخرى وعد فيها من يخلصه أن يفتح له كنوز الأرض. ثم دخلت مئة عام أخرى وعد من يخلصه أثناءها أن يقضي له ثلاث حاجات. فلم يخلصه أحد. فغضب وأوعد كل من يخلصه بشر قتلة. وكان الصياد المسكين هو المخلص هذه المرة.

وأمام هذا الوضع المحرج فكّر الصياد بحيلة يخلّص بها نفسه، فزعم أنه لا يصدق أن القمقم الصغير يمكن أن يتسع للعفريت الكبير؟ فصار العفريت دخانًا، وجمع نفسه، ودخل القمقم، ليثبت للصياد حقيقة أمره. فوثب الصياد وسد القمقم. ولم تجد توسلات الجني ليطلقه، ألا بعد أن وعده بالغنى، فأطلقه. وانتهى الأمر بالصياد إلى أن يكون سببًا في خلاص مدينة مسحورة، فكافأه الملك، وأصبح من أغنى أهل زمانه.

ويتجلى (العلم) في هذه القصة، في سلطة سليمان على الجن، وقدرته على من يخالف أمره. وفي قدرة (العفريت) الذي يمثل البديل الرمزي لعلم اليوم. والذي بإمكانه أن يغني ويفقر، ويضر وينفع.

ويطير في الجو، ويختصر المسافات، وينفذ من الجدران، ويحقق للإنسان ما يعجز الإنسان عن تحقيقه. ومثل هذه (الخوارق) التي اعتبرها إنسان ذلك العصر أحلامًا، حققها الإنسان الحالي، بوساطة العلم والمعرفة.

❖ ❖ ❖

وثمة (خوارق) أخرى لا تقوم بها عناصر جنية، بل إنسية، وذلك بوساطة (السحر) الذي كان بديلاً أوليًا (للعلم)، أو هو (علم) ذلك الزمان المبكر. وبوساطته يمكن تحويل الآدمي إلى حيوان أو جماد، كما نجد في قصة (التاجر والعفريت)، حيث تحوّل الشيوخ الثلاثة إلى حيوانات، بفعل السحر.

ولكي يتم السحر فإن (الساحر) يتوسط إلى تحقيق المطلوب بالبخور أو بالماء، يرشّه على الإنسان، ليخرج إلى صورة غير صورته. فإذا خرج الآدمي إلى صورة الحيوان، فإنه لا يعود يعرف من أمره السابق شيئًا.

والنساء هن اللواتي يقمن - غالبًا - بالسحر. ويفككنه.

و(السحر) ليس بين البشر وحدهم، بل هو بين (الجن) أيضًا. فالجني يملك من هذه القوى الخارقة ما يجعله يحوّل الإنسان إلى حيوان، فقد تحولت الأختان إلى كلبتين. وعندما عرف الرشيد بأمرهما، أحرق الشعرة، فظهرت الجنية، وفكّت السحر عنهما. وقد يأتمر الجني بأمر الإنسي فيسحر له من يشاء من البشر.

وتروى الأخبار القديمة عند العرب أن (شراحين) ملك العرب نصر حية بيضاءكانت تقتتل مع حية سوداء، فإذا هي جنية. فرغبت في مكافأته بمال، فأبى إلاّ الزواج من ابنتها. وكانت هي أم بلقيس التي تزوجها سيدنا سليمان (انظر مروج الذهب للمسعودي).

وقد يسحر أهل المدينة جميعًا، تسحرهم زوجة السلطان سمكًا ملونًا، وذلك لكفرهم، أو يسحرون حجارة لجحودهم، كما نجد في قصة (الحمال والثلاث بنات)، وقصة (بدر باسم وجوهرة).

ويدخل السحر في شفاء المرضى، كما في قصة (الملك رويان والحكيم يونان)، إذ شفي الملك من البرص الذي شوّ جسمه، حين رشّ عليه مسحوق ورق الكتاب، ثم لمسه ثانية فمات. ولعل هذا دليل على الأصل الهندي للحكاية، لأن الكتب كانت تحفظ في الهند بوساطة مسحوق سام يرش عليها.

وأحيانًا يستعين البطل على الوصول إلى غرضه بوساطة السحر، من ذلك عبور

البحر، والمشي فوق الماء. وفي قصة (بلوقيا) يصطاد البطل حية لتدله على شجرة يأخذ منها عصيراً، يعمل دهاناً تدهن به الأقدام، فتستطيع المشي فوق مياه البحار. وفي قصة (عبد الله البري وعبد الله البحري) يدهن البحري أقدام البري بدهان من ديدان البحر، ليستطيع السير في البحر ورؤية عجائبه.

وبوساطة السحر حاول القدماء الوصول إلى الكنوز المدفونة تحت الأرض، أو معرفة أماكنها. ولعل ذلك متأت من كون البلاد العربية مهد الحضارات القديمة، وإن هذه الحضارات قد تركت كنوزاً مدفونة في باطن الأرض. وقد صوّر كنز جودر المصري تصويراً مطولاً في (الليالي) فهو في مدينة فاس ومكناس، بعد بحيرة قارون المرصودة. والساحر مغربي. وقد عرف السحر في المغرب وبابل ومصر الفرعونية. وغالباً ما ينسب السحر إلى أجنبي: فسكين بنت الملك مكتوب عليها بالعبرية، والقبور التي يصادفها موسى بن نصير في رحلته من أجل قماقم سليمان مكتوب عليها باليونانية.

والكنز مرصود باسم شخص معين لا يفتح إلاّ له. وهذا هو السر في حرص المغربي على أن يسترضي جودر، وأن يهبه ما يشاء ليفتح له الكنز.

❖ ❖ ❖

### ٢ - السندباد :

عرف العرب البحر. وشبه جزيرتهم تحيط بها البحار من ثلاثة جوانب. وكان معبرهم إلى البلدان الأجنبية في التجارة العالمية. وقد وردت إشارات عديدة في الشعر الجاهلي تدل على معرفة العرب للبحر. واشتهر منهم ملاحون كثر، وضعوا البوصلات لتوجيه السفن، وآلات للرصد، وخرائط بحرية...الخ. وكانت لهم، عدا الرحلات التجارية، رحلات ريادية في الكشف والمغامرة، وقد أورد المسعودي في (مروج الذهب) قصة رحلات قام بها نفر من البحارة العرب في بحر الروم (المتوسط)، وفي بحر أوقيانوس (الاطلنطي). وما شاهدوا فيهما من عجائب، وما عادوا به من غنائم. كما أورد الادريسي قصة الشبان (المغرورين) الذين عزموا على ركوب بحر الظلمات (المحيط الاطلنطي) ليعرفوا ما فيه، وإلى أين منتهاه. وأبحروا أكثر من ثلاثين يوماً، ثم عادوا.

وحول هذه الرحلات التجارية والمغامرات البحرية نشأت قصص وحكايات. واشتهر رحالون كثر، أمثال: ياقوت الحموي صاحب معجم البلدان، والمسعودي صاحب مروج الذهب. وابن بطوطة، وغيرهم كثير... وقد تركوا لنا مؤلفات هامة عنيت بوصف قصص البحار والأسفار، وما فيها من عجائب ومخاطر. من ذلك ما ذكره التاجر العربي (سليمان)

الذي تحدث عن صيد حيتان العنبر في البحار، وعن الأمطار البحرية التي تقذف الصخور والأسماك الكبار، وعن سكان بعض الجزر البعيدة، العراة الذين يأكلون لحم الانسان. ومن ذلك ما ذكره المسعودي عن (التنين) الذي هو : «ريح سوداء تكون في قعر البحر، فتظهر إلى النسيم، فتلحق السحب كالزوبعة». والذي هو : «دواب تكون في قعر البحر، فتعظم وتؤذي دواب البحر، وإنها على صورة الحية السوداء. لها بريق وبصيص، لا تمر على مدينة إلاّ أتت على ما لا يقدر عليه من بناء عظيم أو شجر أو جبل، وربما تتنفس فتحرق الشجرة الكبيرة».

وقد مهدت قصص التجار العرب البحرية وقصص المغامرين والرحالة لظهور قصص (السندباد) أعظم أعمال أدب البحر في التراث الشعبي العربي. فظهرت (رحلات السندباد) أولاً في كتاب، ثم ضمت إلى قصص (ألف ليلة وليلة).

ورحلات السندباد سبع، قام بها السندباد، وجمع فيه ثروته وحكاياته. والحكاية الأصلية تتفرع إلى سبع حكايات فرعية، تتضمن كل حكاية رحلة من رحلات السندباد، ثم تعود إلى الحكاية الأصلية. وهو الشكل الدائري المتبع في حكايات (ألف ليلة وليلة). وهو أسلوب فني أقرب إلى أسلوب الرجوع إلى الخلف (الفلاش باك) المستخدم في الرواية المعاصرة.

وتصور الحكاية الأولى مغامرة السندباد في البحر ، بعد أن ضاقت به سبل العيش، فباع ما تبقى لديه، واشترى بثمنه بضاعة للتجارة. وانطلق في سفينة، مع تجار آخرين، إلى الجزر البعيدة. ووصلوا إلى جزيرة جميلة كأنها الجنة. فنزلوا بها، وأشعلوا نارًا. ولكنهم اكتشفوا، بعد حين، أنهم فوق ظهر حوت ضخم، وأنهم أيقظوه بنيرانهم، فهرعوا إلى سفينتهم، بعد أن غرق منهم من غرق، وتعلق السندباد بقطعة خشب، وكافح الأمواج والرياح، حتى وصل جزيرة. فقاده أهلها إلى ملكهم . ووصلت سفينة إلى الجزيرة. فأهدى ملكها بعض تجارته. وتلقى منه الهدايا الثمينة. وباع بضاعته. ثم عاد إلى بلاده، فاشترى دورًا وبساتين، وعاش حياة هانئة ثرية.

وفي هذه الرحلة يسمع السندباد عن (حصان البحر الذهبي) الذي يظهر مع كل شهر على شاطئ الجزيرة، ويحاول جذب خيولها البرية إلى قاع البحر. ويواطئ احداها، فتحمل «لتلد مهرًا أو مهرة تساوي خزانة مال».

وفي الرحلة الثانية يسافر السندباد، لابدافع البحث عن المال، بل لمتعة السفر وحب البحر. وتتميز هذه الرحلة بسعة الخيال، وتصوير عجائب البحر والمخلوقات، من مثل طائر الرخ الضخم «الذي يحجب نور الشمس، ويبلغ محيط بيضته خمسين خطوة وافية». وقد تعلق السندباد برجله، فحمله إلى قمة جبل،

ونزل به إلى واد. حتى أنقذه بعض التجار الباحثين عن الماس. وقد تأثر الأديب الانجليزي هـ.ج. ويلز بقصة طائر الرخ هذه. فنقلها إلى أحد أعماله (جزيرة أبيبريا).

وفي الرحلة الثالثة تتكرر القصص نفسها، ولكن بإضافات جديدة، وكأنها تنويعات على لحن واحد، حيث يمتزج الواقع بالخيال في تصوير عالم البحر والجن والمردة. وقد وصلت السفينة إلى (جبل الزغب) حيث وجدت أقوامًا أقزامًا كالجراد في كثرتهم. وهم سود الوجوه، صفر العيون، طول كل منهم أربعة أشبار فحسب. وقد قطعوا حبال المرساة بأسنانهم، ونهبوا ما في السفينة.

وفي الجزيرة تنشق الأرض عن مارد ضخم، ينتقي كل ليلة واحدًا من التجار، فيشويه، ويلتهمه. ويخوض السندباد معارك ضارية معه ومع الثعابين الضخمة . ثم ينتصر في النهاية،. ويعود إلى بلده.

وفي الرحلة الرابعة تهاجم الأعاصير سفينة السندباد فتغرقها، فيتعلق بلوح خشبي، ليصل ورفاقه إلى جزيرة يسكنها قوم عراة قدموا لهم طعامًا ذهب بعقولهم، ومحا إدراكهم، فامتلأت أجسامهم سمنة، فقدموهم طعامًا لملكهم، بعد شويهم على النار.

وقد نجا السندباد من هذه الموقعة ، وفرّ إلى جزيرة أخرى يسكنها المجوس، حيث تزوج إحدى نسائها. فماتت. ولما كان من تقاليدهم أن يدفن الزوج مع زوجته، فقد تغلّب - أيضًا- على هذه المشكلة بالحيلة، وفرّ من قبره، حاملاً معه ذهب الزوجين وجواهرهما التي تدفن معهما.

وفي الرحلة الخامسة يضع السندباد بضائعه وغلمانه في سفينة كبيرة، وينطلق في البحار البعيدة. وكانت أول حادثة صادفتهم هي مهاجمة طائر الرخ لهم، إذ أغرق سفينتهم، لأنهم حطموا إحدى بيضاته. فالتجأ السندباد إلى جزيرة التقى فيها (بشيخ البحر). وهو كائن غريب : «رجلاه مثل جلد الجاموس في السواد والخشونة. ولكن هيئته آدمية». وقد نجا السندباد منه، إذ أسكره وقتله . ثم عاد إلى وطنه.



وفي الرحلة السادسة: يتعرض السندباد - أيضًا- للمخاطر، حيث تغرق سفينته، ولكنه ينجو مع بعض أصحابه، ويلجأ إلى جزيرة يجد فيها أنواعًا عديدة من الجواهر والياقوت. فيجمع كل منهم ما استطاع حمله. ولكنهم يتعرضون لمخاطر أخرى تنتهي بلجوء السندباد إلى جزيرة يلقى فيها إكرام أهلها له، وإعادته إلى بلده.

وفي الرحلة السابعة والأخيرة يصل السندباد إلى الصين، حيث يحقق ربحًا عظيمًا، ولكن سفينته تتعرض لحيتان هائلة تحطمها. فيكافح أهوال البحر، حتى يصل إلى جزيرة، فيكرمه كبير تجارها، ويزوجه ابنته. ويقيم بينهم زمنًا. ولكنه يلاحظ أنهم

في وقت محدد من كل شهر تتقلب حالتهم، فتظهر لهم أجنحة يطيرون بها إلى عنان السماء. فيتعلق بواحد منهم، ويتعرض لقصف الصواعق، فيسقط على رأس جبل، وحيدًا في وجه المصاعب، ومع ذلك يخرج من المشكلة منتصرًا. ليعود إلى بلده غانمًا سالمًا.

هذه هي رحلات السندباد السبع، وقد أمضى فيها سبعة وعشرين عامًا من عمره، انتهت به إلى الثراء في الخبرة والمال.

ولم تقتصر (ألف ليلة وليلة)، في قصص البحر، على قصة (السندباد) فحسب، بل إن فيها قصة (عبد الله البري مع عبد الله البحري)، و (حكاية أبي خصيب والفارس النحاسي). أما عبد الله البري فهو صياد سمك فقير، يطرح شبكته في البحر ليصطاد سمكًا يطعم بثمنه أبناءه العشرة، وقد ظل أربعين يومًا دون صيد. وفي اليوم الحادي والأربعين حملت شبكته كائنًا بحريًا، عقد اتفاقًا هو أن يعطيه في كل يوم حملا من الذهب. وهكذا أصبح الصياد الفقير، بين يوم وليلة من كبار الأثرياء، حتى أنه صار وزيرًا، وتزوج ابنة الملك.

وفي أحد الأيام دعاه صديقه (عبد الله البحري) إلى زيارة أعماق المحيطات، حيث مملكة البحار، ليرى عجائب المخلوقات، ودهن جسمه بدهن معين يجعله يستطيع الحركة والعيش تحت الماء كالسمك. وهنا يبدأ الخيال العلمي: حيث يشاهدان مخلوقا هائل الحجم، أسود الجثة، يدعى (الدندنان)، كما يشاهدان مدنًا عديدة وعظيمة: فمدينة بنات البحر، وجميع سكانها من البنات المنفيات بأمر ملك البحر لغضبه عليهن. فإذا خرجت واحدة منهم من المدينة، التهمتها دواب البحر، وتصفهن الحكاية بأوصاف أقرب إلى آدمية، «فلهن وجوه مثل الأقمار، وشعور مثل النساء. ولكن لهن أيديا وأرجلا في بطونهن، ولهن أذناب مثل أذناب السمك».

وفي المدن البحرية مسلمون ونصارى ويهود. وفيها الكثير من الجواهر البحرية. وهي دون قيمة. أما القيمة العظمى فهي للسمك. وهو السلعة الوحيدة ذات القيمة التبادلية. وهو طعامهم اليومي الوحيد، وعملتهم في التبادل التجاري. أما بيوتهم فمحفورة في قاع البحر، بوساطة نوع معين من الأسماك يدعى (النقّارين). له مناقير تقطع الحجر، لقاء أجر معلوم من السمك.



وبالمقابل فإن (عبد الله البري) رغب في أن يرى صديقه (البحري) عالم البر، فقاده إلى بيته، وأراه زوجه وأولاده: «فضحكوا عليه لأنه أزعر بدون ذنب». ثم عرّفه على الملك، فسخر منه...

وهنا يبدو الفرق بين (أخلاق) سكان البحر، و (لا أخلاق) سكان البر. فعالم البحر مثالي، رغب الخيال الشعبي في أن يكون نموذجًا يقتدى به...

وأما (حكاية أبي خصيب والفارس النحاسي) فتجمع بين المعارف البحرية المعروفة في زمانها، والخيال والأسطورة. وبطلها يدعى (عجيب بن خصيب)، وهو يهوى السفر وركوب البحر. وقد دفعه هذا إلى القيام برحلة بحرية طويلة. في عشرة مراكب، وطعام شهر كامل. ولكن الرياح ثارت، والأمواج تلاطمت، وأقبلوا على «جبل من حجر أسود يسمى جبل المغناطيس»، يمزق المراكب، ويروح كل مسمار في المركب إليه وعلى ذلك الجبل حديد كثير، حيث تكسرت عليه مراكب عديدة. وفيه قبة من النحاس الأصفر معمورة على عشرة أعمدة. وفوقها فارس على فرس من نحاس، في يده رمح من النحاس، وعلى صدره لوح من الرصاص منقوش عليه أسماء وطلاسم. وما دام هذا الفارس راكبًا فرسه، فإن المراكب التي تفوت من تحته تهلك جميعًا. وليس لها من خلاص إلاّ إذا وقع ذلك الفارس.

والواقع إن هذه الظاهرة العلمية (جذب المغناطيس للحديد) معروفة منذ القديم، ولكن أن ترتبط بأسطورة (الفارس النحاسي) فهذا من نسج الخيال، لأن خاصية المغناطيس في جذب المعادن لا ترتبط بنحاس أو طلاسم. وقد استطاع الملك (خصيب) القضاء على الفارس النحاسي، حين رماه بقوس من نحاس وسهام من رصاص منقوش عليها بالطلاسم، فأرداه.

❖ ❖ ❖

### ٣ - بساط الريح :

هذه (الأحلام) التي كانت تظهر في القصص الشعبي، كانت (خيالاً) قصصيًا آنذاك، وهي تدل على مدى الحاجة التي يستشعرها المرء يومذاك. وكما أن (بساط سليمان) الذي يطير في الفضاء، هو حلم الإنسان آنذاك، فإن (الفرس) الذي يطير في (الليالي) و(الطاقية) التي يحصل عليها حسن البصري، فتخفي لابسها عن العيون، و(خاتم) سليمان السحري الذي تركزت فيه قدرته الخارقة، حتى إنه لما فقده، لم يصدق أحد أنه الملك، ولم يعد إليه ملكه إلاّ بعد أن عاد إليه (الخاتم السحري). كلها من صنع الخيال البشري. وإذا كانت (أحلامًا) في الماضي، فإنها أصبحت - اليوم- حقيقة واقعة، في (المصباح السحري) سوى (كهرباء) اليوم، وما (بساط الريح) سوى (طائرة) اليوم. وما كان (حلما) فقد أصبح (حقيقة). ولكن (أحلام) البشرية لن تنته، فإذا ما حققت حلمًا، رغبت في تحقيق حلم آخر. وهذا هو سر استمرارها.

١٣٩

# جماليات المكان في رواية عبد الرحمن منيف «أرض السواد»

د. ماجدة حمود *



## دلالة العنوان:

تهجس رواية عبد الرحمن منيف «أرض السواد» بالمكان منذ الكلمة الأولى (العنوان) وقد اختار اسماً للعراق ذا دلالة تاريخية، أطلقه العرب على العراق أثناء الفتوحات الإسلامية لخصوبتها وكثافة خضرتها التي تميل إلى السواد، كما يشير اقتران صفة (السواد) بالأرض إلى ميراث الأحزان الذي خيمّ على حياة الإنسان العراقي، بسبب السلطة الحاكمة وأطماع الأجنبي والطبيعة القاسية، رغم ذلك شيّد هذا الإنسان حضارة تعد من أقدم الحضارات (الحضارة السومرية).

(*) د. ماجدة حمود: باحثة من سورية، أستاذة النقد الأدبي في جامعة دمشق.
- العمل الفني: الفنان محمد حمدان.





فإذا كانت هذه الدلالة تشير إلى اسم مكان محدد يخص العراق فإنها يمكن أن تشير أيضاً إلى دلالة عامة تشمل أمكنة عربية أخرى إنها أرض السواد التي رأينا بعض ملامحها في «شرق المتوسط» وخماسية «مدن الملح» مما يؤكد لنا أن المعاناة واحدة وإن اختلف اسم المكان!

**المكان وجماليات التفاصيل:**

استطاع الروائي تقديم تفاصيل موحية تغرق في الخصوصية وتمتلك القدرة على الإيحاء بالعمومية، لذلك استطاعت أن تأخذ بيدنا إلى عوالم مدهشة قد نجد بعض ملامحها حدثت في زمن مضى لكن هذه الحوادث، بما تملكه من ألق وشفافية وحيوية، يمكن أن تحدث في الحاضر وفي المستقبل، لذلك جمعت هذه الرواية بين التسجيلية التي تستفيد من معطيات تاريخية وبين ما يمكن أن يحدث في المستقبل الذي هو أقرب إلى الحلم، وهكذا يحقق لنا الفن لقاءً مدهشاً للأزمنة والأمكنة! يتجاوز المألوف الذي يحاصرنا عادة في أطر ضيقة يحدها العيني والآني، فيتم عندئذ تجاوز الفضاء المكاني في حدوده الضيقة الجغرافية كما يتم تجاوز حدوده الزمانية التاريخية إلى فضاءات

مستقبلية أرحب، فيصبح الماضي صورة عن الحاضر الذي ينسج ملامح المستقبل.

**بغداد:**

تتجسد أمامنا مدينة بغداد القرن التاسع عشر عبر مشاهد حية، تبرز للمتلقي في لحظة نهوض تاريخي، إذ نعايش طبيعتها بكل عناصرها وجمالياتها (الماء، الهواء، البساتين، البيوت، الخيول، الجسور...) كما نعايش همومها ومنغصاتها (الفيضان، الجفاف، الحصار حيث منع الانكليز وصول الغذاء، الضرائب العثمانية القاسية...) وبذلك تلتحم هموم الحاضر بهموم الماضي، فتغير الزمان لم يؤد إلى تغير المعاناة، لكن الخوف الذي ينتاب شيوخ المدينة وحكماءها أن تغير هذه المعاناة نفوس الأبناء وتضعف كبرياءهم، عندئذ يضيع الوطن ويتم الاستسلام للظالمين من الولاة والغرباء!

لعل أكثر الأمكنة التي تملك حضوراً مؤثراً في الرواية (قهوة الشط: حيث يتواجد أبناء بغداد، والسراي: حيث يعيش الوالي داود، والباليوز: حيث يعيش القنصل الانكليزي) لكن قهوة الشط بدت لنا مكانا محبباً تضم أغلب الشخصيات الإيجابية التي تجسد روح الشعب وعراقته، لهذا يختار لها المؤلف مكاناً متميزاً بارتفاعه عن الأمكنة الأخرى، يتناسب والدور الذي يعلقه على الوجدان الشعبي والحكمة المتوارثة، التي تجسد الماضي والحاضر وتستطيع أن تصنع المستقبل، لهذا نسمع الراوي يصفها بـ**«الأكثر ارتفاعاً من كل ما حولها... لا يعرف كيف أصبحت قهوة الشط هي قلب الكرخ، حتى إنه لا يذكر هذا الصوب إلا ويعني الكثيرون القهوة بالذات، بما تثيره في الذاكرة من مواقف تعبر عن نمط للحياة والعلاقات، إضافة إلى عدد من الناس الذين يغادرونها حتى يرجعوا إليها، ويفعلون ذلك عدة مرات في اليوم الواحد...»**(1).

إنها مكان ذو دلالة واقعية ورمزية معاً، فهي تضم حكماء الشعب إلى جانب بسطائه الذين يملكون الفطرة السليمة بكل ماتعنيه من حس مرهف وقدرة على العطاء والحب ورغبة في العدل، لذلك نجدها موئلاً لروح الشعب وضميره، فتتحول القهوة إلى محكمة يتم فيها مناقشة تصرفات الوالي والقنصل، لذلك يقول الوالي لمساعده «**سمعت، يابك، أن جماعة قهوة الشط مسوين سرايا ثانية، وهناك يفتون ويقولون يصير وما يصير...**».

باتت مكاناً رمزياً يمثل سلطة حقيقية تجسد أحلام الناس وضمائرهم، فيتبدى لنا صاحب القهوة زعيماً شعبياً يعايش آلام الفقراء، ويرفض رفع الأسعار رغم ارتفاع ثمن المواد التموينية في السوق! إنه يجسد توحد الزعامة الشعبية بأبنائها فترى مصلحتها من مصلحتهم!

يلاحظ المتأمل بأن وصف الأمكنة الأخرى كان ضئيلاً بالمقارنة مع وصف القهوة التي بدت لنا جسداً (بصوت الراوي) وروحاً (بصوت شخصياتها الشعبية) لذلك لو تأملنا وصف السراي لبدا لنا مكانا متهالكاً قديماً حين يقارن بمبنى القنصل، لذلك بدا لنا رغم اتساعه بناء **قديماً وكأن الزمن يصرخ في كل جنبة من جنباته** لذلك سمعنا بدري يقول «**الأبنية تهرم، تتعب، وسيأتي يوم تموت كما يموت البشر**» وشعر بالحزن أن **الباليوز يبدو بناء** فتياً، في **الوقت الذي تبدو السراي وكأنها تعيش آخر أيام حياتها**»[٢].

ثمة إحساس لدى الإنسان بأن المكان الذي يمثل سلطة الدولة بات هرماً، لن يستطيع أن يكون مكاناً نداً يواجه السلطة الغربية الفتية، التي تعيش زمنها، في حين يصرخ الزمن في السراي مستنجداً ورافضاً قيود الماضي التي أرهقته بتخلفها.

تنوع الرؤية للفضاء المكاني:

نعايش تعدد أصوات فيما يتصل برؤية جماليات المكان؛ فأيام الربيع في بغداد لدى (القنصل: ريتش) «**تدهم الإنسان باللزوجة إذ يعبق الجو بالبخار وهو مزيج من رائحة العفونة والغبار والرطوبة.. فإذا كان هذا حال الربيع في هذه البلاد وهو أجمل الفصول أو بكلمات أدق أرحمها، الفصول الأخرى لا يمكن الحديث عنها دون أن يصاب الإنسان بالكآبة حتى الوجع**»[٣].

إذا بغداد مدينة لا تطاق من وجهة نظر الغربي في أجمل فصولها بسبب بعض الظواهر الطبيعية، التي بإمكان الإنسان المحب أن يعتادها، إذ يجد في إحساس الانتماء دافعاً للتآلف معها رغم صعوبة الحياة فيها، عندئذ يرى حسنات المدينة قبل سيئاتها، وهذا ما أحس به (بدري وسيفو) إذ «تتبدى **بغداد، حين ينظر إليها من النهر، عبر غباش الماء، شيئاً لا يصدق**.. بدت جديدة، **طازجة، فواحة بالشذا القداح، خاصة بعد أن اغتسل هذا الشذا بالماء وشقته ريح صغيرة من أعماق النهر**، وهبطت من **الأعالي، أما خضرة النخيل التي ملأت الأفقين، فكانت تتغير كل لحظة شفافة، زاهية، ريانة، وخضرة قاسية أيضاً، ولا تخلو في لحظات معينة من تحد**»[٤].

لعل خصوصية الوصف تبرز في إسباغ صفات إنسانية على النخيل فتبدو خضرته **قاسية** نظراً لمقاومتها صفعات الحر والبرد التي تلقتها قبل فصل الربيع، أما شموخه وارتفاعه فلا يخلو من **تحد**، يوحي بالكبرياء والأنفة، وبذلك بدت لنا الطبيعة البغدادية قد اكتسبت بعض صفات الإنسان الذي يعايشها مما وهبها جمالاً خاصاً!

### الفضاء المكاني والإنسان:

بدا لنا المكان مؤثرًا في حياة الإنسان، ليس في طباعه فقط، وإنما في تغيير أسلوب حياته، فـ(سيفو) بعد أن عايش الطبيعة يومًا واحدًا (الإبحار في نهر دجلة ورؤيته لجمال بغداد عبر غبش النهر، ثم زيارته لبستان (ذو النون) والتمتع بإبداعه الفني) نجده يندفع إلى تغيير حياته، إذ بدأ برفض مهنته (السقاية) ليبحث عن مهنة تجعل حياته أكثر جمالاً وفائدة! ويكون أكثر التصاقًا بالطبيعة!.

وفي المقابل نجد مظاهر الطبيعة تؤثر بالإنسان وتقلب حياته «**كان جو ذلك اليوم دافئاً، وكانت رائحة الطبيعة تتفجر، فتولد حالة من النشوة في الجسد والروح، وكانت هذه الحالة تجعل الإنسان ممتزجاً بكل ما حوله، حتى يحس أن الأشياء أقرب إليه وأنه جزء من الطبيعة بأشجارها وطيورها وروائحها، بحيث يصبح أكثر خفة وأكثر استعداداً ورغبة للتواصل والحديث وربما الغناء**»[٥].

ولعل الفيضان أبرز مظاهر هذه القسوة التي تتعرض لها مدينة بغداد، وقد تبدى لنا هذا الهول عبر صور سمعية تبرز دوي المياه واصطفاق الأشياء التي حملها الفيضان، ومع صورة الاصطفاق هذه امتزجت الصورة السمعية بالبصرية (مشهد اصطدام أكوام التراب والحصر والأخشاب بسبب دفع مياه الفيضان لها) مما منح المشهد نبض الحياة، وأسهم في تصوير هول المصيبة.

إن هذا المشهد لم يقدم بمعزل عن الإنسان، فقد بدا لنا الروائي حريصاً على تقديم أعماق الإنسان وردود فعله أثناء الفيضان (خوف، عجز، التعلق بالحياة...) وقد كان معنيًا بتقديم مدى ضعف الإنسان في لحظة الشدة حيث لايجد أمامه سوى الدعاء وأن يعاهد ذاته على بداية جديدة لحياته، تؤسس على النقاء والمحبة.

ما يلفت النظر في هذا المشهد أنه قدم عبر صيغة عامة (الناس، الإنسان، القلوب...) لا نجد وقع المصيبة على الفرد دون الجماعة، وإنما نجد الكارثة في لحظة مواجهة جماعية، عندئذ تبرز الروح وقد وحدتها الشدائد، ولعل أبرز مكان تتجلى فيه تعاون الأهالي أثناء مواجهة خطر الفيضان هو قهوة الشط المكان الذي يجسد الروح الجماعية للسكان في أصدق حالاتها، لهذا يمكننا القول بأن رد فعل الشخصيات كان واحدًا بسبب هذه اللهجة التعميمية، كأن الروائي يهجس بهم الحاضر، الذي يحتاج إلى هذه الروح الجماعية للعراقيين في مواجهة طوفان واقعهم، لعله يسهم في إيقاظ هذه الروح عبر تقديمها في لحظة فعل، بدت جزءاً من تاريخهم يريد الروائي أن يحييها لتشكل حاضرهم ومستقبلهم!

إلى جانب هذه اللهجة التعميمية التي ربما تناسب اللحظة التاريخية، كنا نتمنى

لو قدم لنا الروائي الصوت المفرد الحميمي للشخصية في لحظة الفيضان، إذ من المعروف اختلاف رد فعل البشر في الأزمات العامة حسب بنيتهم الفكرية والنفسية! ولا شك أن المعاناة حين تقدم، في الرواية، بلهجة خاصة تنأى عن التعميم تصبح أكثر تأثيراً في المتلقي!

هذه الملاحظة لا نستطيع تعميمها على جميع مشاهد الرواية، وإن كنا نستطيع أن نقول: إن التلاحم بين الإنسان ومدينة بغداد قد بدا واضحاً الغريب (ريتش) وللقريب (عواد: صاحب قهوة الشط) فمثلاً لاحظ (ريتش) منذ أن وصل «**إلى هذه المدينة العجيبة، أنها لا تقرأ بسهولة، ولا يحزر عليها، تظل ساكنة هادئة فترة طويلة، حتى يظن أنها فقدت كل حافز، ولم تعد يعنيها شيء، لكن حين تدوي الطلقات على أسوارها وتزحف نحوها الجموع، تتذكر أن لها دوراً، وقادرة على فعل شيء يفاجئها نفسها ويفاجئ القادمين إليها، وكأن جنوناً أصابها**»[٦١].

نلاحظ أن الروائي نسب، بمسسوت القنصل ريتش، للمدينة أفعالاً لا يوصف بها إلا الإنسان (فقدت كل حافز، يعنيها، تزحف، تتذكر، قادرة، يفاجئها...) كأنه يقول إن الإنسان العراقي، يمتلك قدرات لا يتوقعها أحد، ففي لحظة الخطر يتسلل اليأس محكماً قبضته على خناقه، فلا نجده ينهار وإنما تتفجر العزيمة في داخله لرد الخطر أو العدوان، لهذا رأى أن هذه المدينة مدينة المفاجآت، تستعصي على الفهم، لكونها تمتلك طاقات عجيبة هي طاقات أبنائها في المقاومة والاستمرار في الحياة.

صحيح أننا أمام لهجة أقرب إلى التعميم، لكن الذي قربها من اللهجة الخاصة الحميمية، تلك الصيغة المفردة التي قدمت لنا مدينة بغداد في هيئة إنسانية، إذ نسب الضمير المؤنث إلى أفعالها وإلى صفاتها!

مع ابن بغداد (عواد) تتحول اللهجة العامة القريبة من الحياد، التي تحدث بها ريتش عن المدينة، إلى لهجة أكثر تحديداً ووضوحاً «**بغداد تآمر عليها آلاف مؤلفة من الفيضانات والأغراب والظلام، وظلت وبقيت**»، فتتجاوز الصيغة العامة (الطلقات، الجموع) التي تحدث عنها ريتش لتصبح أكثر تخصيصاً، إذ يحدد الجموع **بالأغراب والظلام**!

لكننا نلاحظ أن الغريب (ريتش) وابن بغداد (عواد) يشتركان في تلمس عزيمة الإنسان العراقي وقت الشدة، وكبريائه التي تدفعه لمقاومة الأغراب والظلام وقسوة الطبيعة، مما يحمي المدينة من الأنهيار أثناء الأزمات، فكأن الروائي يوحي بسمات أزلية تصاحب هذا الإنسان.

**خصوصية المكان:**

لا شك أن فهم الغريب لخصوصية العراق جزء من محاولته الاستيلاء على

المكان، فتثبيت وجوده لن يكون إلا بإلغاء هوية الإنسان التي تستمد من خصوصية المكان، لهذا يتساءل (هايني) معاون القنصل الإنكليزي الذي أراد أن يكتب عن بغداد: «**كيف يفكر الناس، كيف يتصرفون، ما تأثير الطقس على تكوينهم العقلي والنفسي، وما تأثير الدين والمذهب في هذا التكوين، ثم ما هي العلاقة بين السكان الحاليين وأجدادهم القدامى، والأكثر قدماً، إن كانت هناك علاقة، هل تعتبر البداوة إحدى الصفات الثابتة في هذا المجتمع، أو مرحلة من مراحل تطوره، ثم الحزن الذي يبدأ من ملابس النساء ويمتد إلى كل تفصيل في حياتهم، الذي يتبدى في الغناء، لماذا يسيطر عليهم أو هل يتمتعون به، أم يعتبر ظاهرة عابرة، مؤقتة، ونتيجة هذه المرحلة فقط**»(٧).

إن هذه التساؤلات ليست هاجس (هايني) فقط، وإنما هاجس كل من أراد فهم أهل العراق وتلمس خصوصية شخصيتهم، فهي تشكل هاجس الروائي كما تشكل هاجس الباحث، لكن ميزة الروائي أنه لا يكتفي بنقل التفاصيل الخارجية أو الشكلية للعلاقات الاجتماعية وتأثير الطبيعة عليها، بل ينقل لنا روح المكان وقد تلاحم بالإنسان، لذلك لن يقدم لنا مجموعة نظريات واستنتاجات لا علاقة لها بنبض الإنسان وروحه، فإذا كان هايني يمثل الرؤية العلمية للمكان التي تتميز بالبرودة الموضوعية، فنحن نظفر من أبناء العراق (الذي يبدو لنا الراوي واحداً منهم) برؤية تجسد الأعماق التي تستعصي على الأسلوب العلمي في أغلب الأحيان، فنسمع الراوي يجسد لنا روح الإنسان عبر تجسيد خصوصية المكان «**بغداد التي أدمنت الخوف والانتظار، أخذت تتساءل أيضاً، عما تخبئه لها الأيام، المقاهي التي تغلق أبوابها مع صلاة العشاء، بسبب الأمطار والبرد، وأخذت لياليها تمتد مع بداية الدفء والسهر، والسهر إذا امتد وطال يفتح القلوب، وعند ذاك يظهر الفرح وتبرز الجروح، وتتداعى الأشياء التي كانت متوارية، إذ تركض مع الكلمات الحلوة والابتسامات المتفائلة**»(٨).

يكمن في أعماق المكان كما في أعماق الإنسان الخوف من الآتي بسبب آلام الماضي، ومثل هذا الخوف مرده إلى أحزان متوارثة، لذلك تبدأ جلسات السمر في الليالي الدافئة بالفرح لتنتهي بالحزن، ينفتح حديث الروح وتنطلق النفس على سجيتها، عندئذ تنساب أحزان العراقي المتوارثة مختلطة بأحزان الحاضر، لذلك يحس المرء أنه أمام حالة إنسانية نادرة حين تتحول جلسة السمر إلى جلسة حزن، لا أدري إن كان يحق لنا أن نرى أثر مجالس العزاء الحسيني في هذا التحول الحزين، إذ تتجدد هذه المجالس كل عام، فتتجدد الجروح في الأعماق لتزاحم مشاعر الفرح! فتترك بصمة لا تمحى في وجدان الإنسان!

حتى الغناء العراقي نجده يمتلك نبضاً خاصاً ذا إيقاع حزين يلازمه، نكاد نفتقد فيه إيقاع الفرح، إنه صورة للروح العراقية التي يشكل الحزن أبرز معالمها، وقد بدا لنا ذلك واضحاً حين عرّفنا الراوي على المغني (ثامر) الذي امتزج ألمه الذاتي بآلام الناس، لذلك بات صوته هو الصوت المشتهى لأنه يجسد نبض المجموع بكل أحزانه، بمثل هذا الغناء يقاوم ابن العراق متاعب الحياة، إنه الغناء الذي يبث الحياة في الجماد، ويوقظ الرقة الكامنة في الأعماق، فيشجي الروح محركاً كوامنها، لعله يطهّر النفس من أحزانها التي رافقتها عبر أجيال، لذلك شكل الغناء عزاء للعراقيين، يخفف آلامهم، ويذكرهم بأن الحياة مازالت تخبئ في أحشائها لحظات جميلة، وبذلك يفتح الغناء أمامهم أبواب الحلم والأمل رغم البؤس الذي يحاصرهم.

ستسرق السلطة العسكرية (المتمثلة بسيد عليوي) هذا المغني وتحاول احتكاره لنفسها، وبذلك تحرم الناس متعتها الوحيدة، كما ستقتل فرحة العريس (بدري)، وهكذا تجلت هذه السلطة في الرواية نقيضاً للفرح يحل الدمار حيث حلت!

إذا استطاع الروائي أن يجسد لنا تسلل الحزن إلى جلسات الفرح العراقي، يكفي أن نتأمل عبارته «**يغني حزنهم**» التي تفصح عن مدى توحد الفرح الذي يجسده الغناء بالحزن الذي يكاد يشكل هوية العراقيين، حتى بات نبض أغانيهم! يهبهم فرادة خاصة بهم!

إذا كانت هذه حال العراقيين وهم يغنون، فكيف يكون حالهم وهم يحزنون على أحبتهم؟ (كاغتيال العريس بدري في لحظة استقبال عروسه).

لقد قتلت السلطة العسكرية (بدري) حين لم يرضَ التآمر معها على الدولة وأعلن عن رغبته في ترك العسكرية، بل إنه صرّح بتفضيله العمل حمالاً في السوق على البقاء في هذه المؤسسة، لذلك يبدو لنا بدري نموذجاً للشاب العراقي الطموح والباحث عن الصدق والشرف والنقاء والكرامة، وقد وصف لنا الراوي وصفاً مؤثراً تجليات الحزن الذي تحول لدى أهله إلى مرض، إذ خيم جو ثقيل على بيت الحاج صالح العلو، خاصة أن أم بدري «**حولت الحزن إلى طقس يومي، بالسواد الذي فردته** (على النوافذ والجدران وأثاث البيت بأكمله) **حتى توقع الكثيرون أن يخطف الموت الحاج صالح بعد أن أصبح كالشبح نتيجة الهزال الذي ألم به**».

لا يشمل الحزن أهل بدري وإنما أهل بغداد كلهم، ويبدو لنا خصوصية تعامل المرأة العراقية مع الحزن (أم بدري وفطيم زوجة سيفو) فقد كانت الأخيرة على خلاف المعتاد «**تجد في الحزن سلوى أقرب إلى المتعة، لا تستطيع منع نفسها من المشاركة في المآتم...**».

إن شخصية فطيم نموذج (النائحة) التي تبكي الميت مقابل أجر، والتي مازالت منتشرة إلى اليوم في المجتمع العراقي، في حين اختفت في المجتمعات العربية الأخرى! لكن فطيم تشارك الناس أحزانهم بدافع إنساني دون أي مقابل مادي لهذا يمكننا القول بأن الحزن الذاتي يشكل لديها نبض وجود، مما يكسبها رقة إنسانية، فتستطيع بسهولة أن تمتزج بأحزان الآخرين.

ثمة اعتراض على لغة الراوي الذي حدثنا عن معايشة فطيم للحزن قائلاً: **«انحفر في وجدانها أكثر الغناء الذي يقال»** إذ نفضل استخدام كلمة الرثاء مادام الراوي هو الذي يحدثنا لا الشخصية الأمية!

وقد استخدم الراوي اللغة السردية في تقديم مشهد الحزن، كما استخدم التناص الشعري (العامي) الذي يبدو لنا أحد وسائل تجسيد حالة الحزن لدى الإنسان العراقي.

لجأ الروائي أيضًا عبر المشاهد الحوارية إلى تقديم التناص الشعبي الذي نسمعه يتردد أثناء الحزن على الموتى، وهو تحول روح الميت إلى فراشة تزور أهلها، لذلك نسمع فطيم تقول لأم بدري بعد أن غطت البيت بالسواد **«حتى المرحوم ما يقبل، لأنك تعرفين، روح الميت تصير فراشة..»**.

إذًا مع مأساة عائلة الحاج صالح يتضح لنا كيف تنقذ الطبيعة الإنسان، كيف يوحد الحزن الناس، وكيف يوحدهم الفرح، إذ مع تماثل الأب للشفاء يعم الفرح **«الأقرباء والأصدقاء، والجوار، ثم في قهوة الشط، ومحلات الكرخ كلها، ثم في الصوب الآخر، خاصة في السوق التجاري.. هذا الفرح انتقل كالعدوى، إلى الآخرين.. إن الكثيرين لم يملّوا من توجيه الأسئلة (لابني الحاج صالح).. ما إذا آن الأوان لكي يروا الحاج صالح في السوق، وكانوا يسألون بعبارات تطفح بالشوق والود الحقيقي»**.

تتجلى روح المكان في تلك الصفات الإيجابية التي توحد الناس في آلامهم وأفراحهم خاصة حين ينتمون إلى أرضهم أما من ينتمي إلى السلطة فنجده محاطًا بالصفات السلبية، إذ ينشر البلاء والأحزان!

نجد هذا التوحد في الشمال، كما في بغداد، ففي عيد الفصح، يشارك المسلمون إخوانهم المسيحيين الاحتفال، الأمر الذي يدهش ريتش ويجعله يتأمل هذه الظاهرة، ويصل إلى نتيجة أن مشاركة المسلمين في هذا العيد ليست نوعًا من المجاملة، لذلك يبحث عن أسباب هذه الظاهرة متسائلاً: **«أليس هذا هو عيد الخصب؟ عيد النشور والبعث الجديد»؟**

لا أدري إن كان يحق لنا أن نشير إلى ندرة الموروث الشيعي في هذه الرواية، مع

أنه يشكل وجدان معظم سكان العراق، وهو موروث منفتح على الآخر لا يعني تجسيده في الرواية، باعتقادنا، تمزيق وحدة الإنسان العراق، الذي لحظنا حرص الروائي على تأكيد وحدته رغم تعدد مذاهبه وأعراقه، لذلك لا يذكر الكاظم (أحد أئمة الشيعة) إلا ويذكر إلى جانبه أبا حنيفة (أحد أئمة السنة) أو الشيخ عبد القادر الجيلاني (أحد المتصوفة) ليؤكد وحدة الوجدان العراقي وعدم الصراع بين مذاهبه المختلفة، حتى الغرباء عن المكان مثل نائب السلطان العثماني (الكيخيا) يتأثرون ببعض معتقداته، لذلك نجده يقضي أياماً في مراقد الأئمة.

لعل الراوي يريد أن يؤكد أن مثل هذه المعتقدات لم تكن عامل تفرقة بين المذاهب المختلفة، من جهة، ومن جهة أخرى، يبين استغلال هذه المعتقدات لمنافع دنيوية، كاستغلال المئذنة المرتفعة لتفقد النائب من الفيضان! وقد بدت موضوعية الراوي حين قدم وجهتي نظر تبرران لجوئه إلى سامراء الأولى تبين تأثره بالمعتقدات الشيعية باعتبارها طوق نجاة غيبية، والثانية تبرز أهمية المكان باعتباره طوق نجاة مادي (ارتفاع المئذنة).

إذاً نحن مع حرص الروائي على تأكيد هذه الوحدة، وعدم إثارة النعرات الطائفية والدينية، التي لم تثر، غالباً، في العراق أو في أي بلد عربي آخر إلا بأيد غريبة عن المنطقة، لكن تقديم روح المكان وخصوصيته لن يؤدي إلى إثارة الأزمات بين أبناء الشعب الواحد! بل تهب الإبداع نكهته الخاصة، وقد استطاع جبرا ابراهيم جبرا، أثناء دراسته للشاعر الجواهري أن يبرز هذه الخصوصية، فقد رأى أن حس المأساة لديه عميق ومتجدد من مقتل الحسين حتى ثورة العشرين(٩) مما أثر على إبداعه، ومن البديهي أن ما يشكل وجدان المبدع جزء مما يشكل وجدان أبناء مجتمعه!

هنا لا بد أن نتساءل: هل تبني الروائي للعلمانية، التي تعني رفضه لطقوس عاشوراء، هو ما دفعه إلى إغفال هذه الطقوس؟

إن هذا القول يصح لو أن أبطال الرواية كانوا من المثقفين العلمانيين، لكن من الملاحظ أن أكثر أبطال الرواية العراقيين كانوا من أبناء الشعب البسطاء، ومثل هذه الطقوس تشكل أعماقهم! لكن الروائي أسقط رؤيته على الشخصية وبالتالي حرمها من خصوصيتها!

لكن نلاحظ أن ثمة إغفالاً لروح المكان بدا لنا واضحاً عبر تصوير شخصية رجل الدين (ملا حمادي) الذي يمالئ السلطة، وينفذ أوامرها، إذ يبدو لنا هدفه جمع أكبر قدر من المال، مع أن العراق قدم لنا، عبر التاريخ، ربما أكثر من البلدان الأخرى، رجال دين واجهوا السلطة، ودفعوا حياتهم ثمناً لهذه المواجهة، لكونهم يتمتعون باستقلال مالي، ولا يتقاضون راتباً من الدولة، نحن لا ننكر وجود أمثال

الشيخ حمادي لكننا كنا نفضل لو سلط الروائي الضوء على الشخصيات المتدينة الإيجابية، التي شكلت نقيضاً للشيخ المرتزق، ألمحت إليها الرواية (ملا مهدي، ملا خضير) دون أن تمنحها حق الحضور كما منحت الشيخ (حمادي) وبذلك لم تفسح الرواية مجالاً لتعدد الأصوات، وإبراز تنوع الأفكار وغنى الحياة في العراق، مما خلخل البناء الروائي وأفقده التميز أحياناً، لكونه يغفل خصوصية المكان! لعل غربة الروائي وابتعاده عن روح البيئة العراقية والفكر العلماني الذي يتبناه من أسباب ذلك كله!

ومما تجدر الإشارة إليه أننا لاحظنا حضور الموروث الإسلامي في الرواية، لدى الوالي داود باشا إذ تم توظيفه ليشكل أحد وسائل إقناع الشعب، كما لاحظنا حضوره لدى الناس البسطاء إذ يؤثر في تفاصيل حياتهم اليومية، فيتغلغل حتى في عادات الطعام، فأحد أمراض السراي أن الطعام الذي يقدم للعاملين به (ومنهم بدري) يختلف عن طعام تطبخه الأم لأنهم لا يتبعون عادات إسلامية في تحضيره «**يا هل ترى سمّوا باسم الله وهم يعدّون الطعام؟ هل كانوا على طهارة؟... والأكل الزائد بدل أن يُعطَ للفقراء، يرمى للكلاب**».

إذاً البسملة والطهارة، التي هي نظافة البدن والروح، والإحساس بالفقراء عادات تلازم البيت العراقي، وبما أن دار الحكومة (السراي) تغفل هذه العادات لابد أن يتوقع المرء ملاحقة المصائب لكل من يأكل من طعامهم، كما حصل لبدري!

لا يشكل البيت العراقي ملاذاً أمنياً للإنسان وللمجتمع، وإنما ملاذاً جمالياً أيضاً، لذلك نجد المرأة معنية بالرائحة التي تعطره، الأمر الذي يبث الجمال في روح الإنسان، كما تعنى بتصنيع عطورها، لتنشر عبقها على أسرتها وكل ما يخصهم من طعام وشراب وسكن! ومثل هذا التصرف لا يمكن أن يأتي من فراغ، إنه تصرف يعلن عن انتماء لحضارة عريقة، يحيل البيت العراقي إلى جنة تضم الإنسان!

إضافة إلى هذه التصرفات التي بدت متأثرة بالموروث الحضاري، لم يغفل الروائي الصفات الإنسانية التي تبدو متأثرة بالطبيعة الصحراوية التي تشكل جذر الإنسان العراقي، وتؤثر على ملامحه وعلى تصرفاته، فمهما ابتعد عنها في المكان والزمان نجدها تحدد هويته، إنها تتغلغل في أعماقه لتبرز عبر صفات إيجابية، يرى الأجداد ضرورة الحفاظ عليها، لكن الجيل الجديد بدأ يتردد في قبولها، مما يثير أحزان الكبار!

وقد منحت الرواية العراقيين سمات الصحراء فهم هادئون مثلها «**تبدو عليهم اللامبالاة وهم يمارسون حياتهم كل يوم، وفجأة يتحولون إلى مجموعة من الوحوش، وحوش لا ترويها إلا الدماء...**»(١٠).

نجد المكان والإنسان مطبوعان بوجهة نظر الشخصية، فقد جاء هذا القول على لسان (سيد العليوي) القائد العسكري الذي عرف بممارسته الدموية، لهذا ربما أسقط رؤيته الخاصة وما يمتلكه من صفات على العراقيين! دون أن يكون هذا القول نفيًا لمعاناتهم من قسوة الطبيعة (الصحراء، الفيضان...) والتي تركت أثرًا في تكوين شخصيتهم!

إن المعايشة الطويلة للصحراء تجعل المرء يراها في أحوالها كافة، فسماؤها مثلاً في الليل تصبح «ملاءة ليست سوداء **فقط بل شديدة الكثافة، لولا تلك الثقوب المضيئة التي تشتعل من كل ناحية وكأنها عيون لظن كل جندي وهو يتطلع إلى النجوم، أن السماء تطبق عليه كالقبر**»[11].

رغم أن هذا الوصف يكشف عن معاناة حقيقية من ليل الصحراء، بسبب تلك الظلمة الخانقة، حتى ليضيق اتساع سمائها إلى ما يشبه القبر، إلا أن من يعايشها فترة طويلة يكتشف بعض نواحي الجمال الذي تراه العين المتأملة، إنها النجوم التي تبدد الظلمة أحيانًا! هنا نتساءل: **ألا يشكل ليل الصحراء معادلاً فنيًا للدنيا التي تضيق الخناق على الإنسان رغم اتساعها، لكن المتأمل فيها لا بد أن يجد بصيص أمل يضيء حياته.**

وقد شكل نهر دجلة، كما شكلت الصحراء شخصية الإنسان العراقي فبدا متماثلاً معه، يتخذ صورته فـ «**يعتكر لفترة ثم يصفو**» وهذه هي سمات الإنسان الطيب الذي سرعان ما ينسى الإساءة ويتجاوز الألم، فإذا كانت هذه السمة يراها داود باشا إيجابية فإنه يرى أيضاً سمات سلبية بتأثير ليالي بغداد الساحرة التي **تنشر داء الأحلام أكثر من أي مكان آخر في العالم!** فينأى الإنسان عن الواقع، ويغرق في المثل، لهذا ربما كثر الشعراء في العراق! ولا شك أن كثرة الأحلام قد تصاحب قلة في الأفعال مما يعرقل بناء الدولة الحديثة!

لم يعتن الروائي بتقديم العاصمة العراقية (بغداد) فقط، بل وجدنا لديه حرصا على تقديم مدن الشمال (الموصل، السليمانية...) فعايشنا طبيعتها القاسية والجميلة، كما عايشنا بعض عاداتها، وقد منحها الروائي حضورًا لا يكاد يقارن بحضور المدينة المركزية، ومع ذلك نجد كثيرًا من الأحداث الهامة قد جرى الإعداد لها في الشمال (انقضاض داود باشا على الوالي سعيد، تآمر سيد عليوي من أجل القضاء على الوالي داود...) أو جرى تنفيذها فيه (مقتل بدري العلو، الاتصال بكر منشاه الصفوي لتغيير الوالي...).

تلفت الرواية نظرنا إلى كثرة الآثار في العراق، والتي بدأ الغربي، منذ القرن التاسع عشر، أكبر عملية نهب لها (ريتش وزوجته) فقد تم الاستيلاء على الكثير من آثار الشمال الصغيرة (التحف الصغيرة، المخطوطات...) وتم التخطيط لسرقة الآثار الكبيرة (التماثيل الضخمة، الأبواب،

الجـداريات...) فـهـذا الغـريب لايكتف بالاستـيـلاء على الأرض وعلى الإرادة الإنسانيـة في الوقت الحاضـر، بل يحـاول الاستيلاء على المنجزات الحضارية التي خلفها الأجداد، كأن الإنسان الضعيف غير مؤتمن على إرث أجداده! ولا يستحق مثل هذا الإرث!

ترصـد لنا عين الروائي عـدة لقطات للطبيعة تختلف باختلاف الزمان (الصباح، الظهر، الغروب، الليل) ثم علاقـة مظاهر الطبـيعـة بعـضـهـا ببـعض، عـلاقـة الرياح الشرقيـة بالرياح الشمالية، ثم علاقتها بالحـرارة، وانعكاس ذلك على الإنسـان (يتشـاءم، يطلق الشتائم) وعلى الحيوان والحشرات والزواحف.

لا نجد في الشمال التفاصيل المكانية التي لحظناها أثناء الحديث عن بغـداد، فقد كان الراوي مشغولاً بتقديم غناء بالآثار الأمر الذي يثير شهية الغربيين، وبتوضيح المنافسة على الحكم والعلاقة المتوترة مع الجـوار الإيراني، ومع ذلك عـايشنا بعض عـاداتهم وتفاصـيل حـيـاتهم اليـومـيـة (الملابس، الطعام، الأثاث..).

**جماليات التخييل المكاني:**

حـاول الكاتب أن يقـدم عـالـم «أرض السواد» وفق منظورين الأول: شديد الصلة بلغة الواقع (كانت المحكية العراقية أحد تجليـاته) والثـاني: شـديد الصلة بلغـة التخييل (كانت اللغة المشهدية أحد تجلياته)

سنتأمل هنا بعض جماليات المنظور الثاني، ونترك المنظور الأول لفقرة تالية.

إن خيال الشخصية لا يأت من فراغ، إذ تتدخل فيـه المعـايشـة اليـومـيـة لمظاهر الطبيعة، كما تتدخل فيه المهنة التي يعمل بهـا الإنسـان لـتـؤثر على عناصـر الرؤية التخييلية التي يرى من خلالها المشهد، فـداود باشـا حين يـتـذكـر «**الريح كـيف تعصف، الثلج كيف يهجم، وحين تصبح أغصان الأشجار كالأعلام الممزقة، كانت الأشجار، بعد أن تسقط أوراقها وتتعرى، تبـدو كـالجيش المتقـهقـر، ألوان كـثـيـرة متـداخلة، قـامات متفـاوتة الطول ولا تعرف النظام**»[١٢].

رأينا، في البداية، أثر الانتماء على رؤية المكان فـابن البلد يرى الجـمـال في ربيع بلاده، في حين يرى الغريب القبح فيه! وفي هذا المقطع نرى كيف تؤثر المهنة (الجيش) على مـخـيلة الشـخـصـيـة (الوالي داود) وتدفعها لرؤية الطبيعة في فصل الشتاء وكأنها جيش مهزوم (أعلام ممزقة، ألوان متـداخلة، اضطراب النظام) ومـثل هذه الرؤية التخـيـيليـة تبـرز مـقـدرة الروائي، بفضل اللغة المشهدية، على تجسيد معالم الشخصية التي سيطرت على مخيلتها، حتى في وصف الطبيعة، القدرة العسكرية التي حققت بفضلها نصرًا على أعدائها، فلم تبـرح مـخـيلتـهـا صـورة فلول الجـيش المهزوم للوالي السابق سعيد باشا!

ثمة صور تجسد الضمير الجمعي، فيتم ربط مظاهر الطبيعة بما هو غيبي، وبما

يتعلق بهموم الحياة (نظام الحكم مثلاً) فحين يأتي حاكم جديد لأرض السواد يحلّ الخير، إذ بدا الفيضان «**متردداً خجولاً**» يحمل سمات الإنسان المسالم، لذلك تفاءل الناس بمجيء الوالي الجديد (داود باشا) وقد رأوا بشائر الخير في مظاهر الطبيعة تنعكس على حياتهم، فكأن الله أرسل رحمته متجسدة في عدم حدوث الفيضان، ومجيء حاكم عادل! مما يحقق لهم أمناً داخليًا يجعلهم يشعرون برضا الله عليهم!.

يتجسد هنا الخيال الشعبي، إذ تتيقظ أشواق الناس وأحلامهم في ظهور الحاكم العادل الذي يحقق لهم الأمن، لذلك حين منحتهم الطبيعة أمنها، عبر رؤية النهر وقد حقق لهم السلامة ولم يمسهم شر فيضانه، رأوا في ذلك دلالة على أن الخير ينتظرهم مع مجيء حاكم جديد.

وكما عايشنا مع الصورة أحلام الناس وأمانيهم، عايشنا تفاصيل حياتهم اليومية ومعاناتهم، فهي تخبرنا بعادات الناس في القرن التاسع عشر، وكيف كانوا يحصلون على المياه عن طريق (السقا) متنافسين على السقا الجيد، وحين لا يفلح معه الإغراء المادي، يحاولون إغراءه معنويًا، فيذكرون «**فضائل من يقدم الماء ويسقي العطاش، وكيف يرفع الناس أيديهم إلى السماء بالدعاء، وحتى الحيوانات والطيور ترفع رؤوسها شاكرة، بين رشفة وأخرى امتناناً لمن سقاها**...»[١٢].

لا تكتفي هذه الصورة بتجسيد روح المكان، وإنما تنقل لنا روح المرحلة الزمنية أيضاً، حيث يعيش الناس مشكلة إيصال المياه إلى بيوتهم، لذلك يعلون من شأن (السقا) فلا يكتفون بدفع ثمن الماء، بل يعبرون عن امتنانهم بأن يرفعوا أيديهم متوجهين إلى الله تعالى بالدعاء له، ما يلفت نظرنا هنا ليس صورة الإنسان هذه، بل صورة الحيوانات وهي ترفع رؤوسها تشكر الله تعالى، وتعبر عن امتنانها لـ(السقا) ليس فقط بعد انتهائها من الشرب، بل بين رشفة وأخرى.

إن المبالغة في تصوير إعلاء شأن السقا، في هذا المشهد، يجعلنا نتساءل: هل يريد الروائي أن يوحي لنا باللاشعور الجمعي. إذ إن المخيلة العراقية ما زالت تضطرم بالألم حزناً على استشهاد الحسين، وهو عطشان، في كربلاء لهذا تقدر هذا التقدير العظيم كل من يحمل لها الماء وينجيها من العطش؟

مع الأزمات التي يعيشها (بدري) حين يقرر ترك العمل في الجيش، تزداد حساسيته تجاه الطبيعة، يكتشف جمالها، ويرى فيها تعويضاً عن تلك العلاقات الإنسانية المشوهة التي تنشأ في حياة الجيش، حيث تسود المؤامرات والعلاقات الدموية لاحتلال المناصب فيها، لذلك نجده يقيم مقارنة بين عالم الطبيعة (الذي يوحي بالأمان والعطاء) وعالم الجيش (الذي يوحي بالخوف والأنانية) ويقرر الإقامة بين أحضانها، بعد أن شعر نحو الأشجار «**بمودة، إنها تعطي، تعطي كثيراً دون أن تتكلم، دون أن تتطلب من الآخرين**

**شيئاً ــ وإذا ماحنّ الإنسان عليها، ومنحها ما يكفيها من الماء، فإنها لا تتأخر كي ترد التحية، تنتعش الأوراق، تكبر تخضر، وتتشبث بالأغصان كالأطفال الذي يرفضون الفطام ــ قال في نفسه الأشجار أكثر نبالة من الإنسان، لأن كل واحدة منها لا تزاحم غيرها، فهي تنتظر، تحتمل ــ»**(١٤).

يقدم لنا مشهد الطبيعة (الذي ينبض بالجمال، وبالطفولة، ويشيع فيه التعاطف والصبر والعطاء) عالمًا نقيضًا لعالم السلطة العسكرية، التي أرهقت بدري بمؤامراتها ووشاياتها، مما جعله يفضل ترك العمل فيها، ويبحث عن عمل يعيد له إنسانيته، فلا يجد أمامه سوى ذلك العمل الذي يحيّ القيم النبيلة في أعماقه، هذه القيم التي افتقدها لدى الإنسان (رؤسائه في الجيش وأصدقائه) إنها تعيد إليه البراءة وتعلمه قيم العطاء والوفاء، فتنأى به عن ذلك العالم المشوّه الذي لا يعرف سوى التدمير!

تمثل السلطة العسكرية (داود باشا الذي نفى بدري، وسيد عليوي الذي اغتاله) معاناة العراق من هذه السلطة القامعة عبر التاريخ إلى اليوم، فباتت أرض السواد بسبب هذه السلطة!

ومما يؤسس لنفور المتلقي من السلطة العسكرية أن الروائي يصور لنا بشاعتها عبر مشهد مأساوي، يعايشه المتلقي لحظة إثر لحظة ليعيش في ذاكرته ينفرّه منها! إذ يتم فيه اغتيال العريس (بدري) في لحظة استقبال عروسه، لعله من أكثر المشاهد إتقانا وتأثيرًا في الرواية العربية، فقد مهد الروائي لمشهد الاغتيال المأساوي (ج٢رقم٨٢) بإعصار مدمر، يصيب الطبيعة بالجنون، سيركز الراوي على أحد أبرز عناصرها (الحيوان) لقدرته على تجسيد الاضطراب بالحركة والصوت.

أما حزن الفرس (مهيوب) على بدري فهو صورة مأساوية مؤثرة لحزن الحيوان على صاحبه، تجسد عمق العلاقة بين الإنسان والحيوان، والتي هي علاقة لمسناها في التراث العربي منذ عنترة بن شداد.

**جماليات المكان واللغة:**

جسدت لنا اللغة جماليات البيئة العراقية، عبر لغة سردية قدمت لنا تفاصيل وصفية، لحظناها في السابق، والتي كانت باللغة الفصيحة، كما بدت لنا هذه البيئة عبر المشاهد الحوارية التي كانت باللهجة المحكية العراقية، وقد استطاعت هذه اللهجة، التي بذل الروائي جهده من أجل تقريبها من المتلقي العربي، فكثيرًا ما كان يختار معظم الحوار من مفردات عراقية ذات أصول فصيحة.

ومما يزيد بهاء اللغة الشعبية جملة التعالقات اللفظية (التناص) الذي ينبع من الموروث الشعبي. كبعض المعتقدات مثل رش زينب كوشان الملح على المدفع الذي وضع في مواجهة الباليوز لرد اعتداء القنصل البريطاني، وهي تقول: «**ملح العباس يشفي**

**ويحمي. كل من يحب الفقرا، ويحمي الضعفا، ويقول لا إله إلا الله، يشفيه ملح العباس، ويعمي كل ظالم وابن حرام، وكل واحد يأكل حقوق الناس».**

وقد تظهر لغة الموروث الشعبي عن طريق الأمثال المتداولة، فمثلاً حين يُنصح دواد باشا بالاستعانة بطبيب القنصل لمعالجة ابنته يقول «مثل اللي يؤمن البزون شحمة» فالغريب لا أمان له مثل القطة حين يؤمنها المرء على قطعة لحم!

يلفت نظرنا اهتمام الروائي في تقديم الأمثال الشعبية والعبارات ليصور روح البيئة العراقية، لكن رغبته، أحياناً، تبدو في غير موضعها خاصة حين تنطق بها الشخصيات الغريبة عن البيئة (القنصل البريطاني مثلاً) نسمعه يقول «القرعة تفاخر بشعر ابنة خالتها لذلك يفترضون أن لا أحد يستطيع الوقوف في وجه امبراطوريتنا سوى فرنسا».

إن التنوع اللغوي بدا لنا مدهشاً في هذه الرواية، لأنه يوحي بتنوع الأمكنة والثقافات (لغة الشعب، لغة الشعر، لغة العسكر...) والأديان (لغة المسلمين، المسيحيين، اليهود) في أرض السواد، ولا شك أن الروائي بذل جهداً في تقريبها من الفصيحة، وقد ظهر ذلك في محاولة التقليل من الكلمات غير العربية التي تنتشر فيها، مما منح اللغة المحكية حضوراً مؤثراً في إيقاعها وفي مفرداتها التي التقت مع اللغة الفصيحة في أغلب مفرداتها، مما أكسب لغة الرواية، باعتقادنا، نكهة خاصة ومنحها القدرة على التواصل مع المتلقي العربي في الوقت نفسه.



## إحـــالات

١ - عبد الرحمن منيف «أرض السواد» ج١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩، ص٢٩١.

٢ - المصدر السابق ص٤٦١.

٣ - المصدر السابق نفسه، ص٢٨٥-٢٨٨، بتصرف.

٤ - نفسه، ص ٤٥٧.

٥ - نفسه، ص ٢٠٨.

٦- نفسه، ص ٥١.

٧ - نفسه، ج١، ص ٣٧٧.

٨ - نفسه، ج٢ ص ٢٩٦-٢٩٧.

٩ - جبرا إبراهيم جبرا «النار والجوهر» دار القدس، بيروت، ط١، ١٩٧٥، ص٢٥.

١٠ - المصدر السابق، ج٢، ص٢٠١-٢٠٢.

١١ - المصدر السابق نفسه، ج١، ص٣٣٢.

١٢ - نفسه، ج١، ص ٣٠٠.

١٣ - نفسه، ص ٤١٥.

١٤ - نفسه، ج٢، ٢٧٣.

# الإبداع

## شعر

سلاماً أبا الأحرار — جابر خير بك

فينيسيا — محمد حمدان

## قصة

الضحيـــة — هاني جنيدي

رجل من آخر الحلم — إبراهيم سليمان نادر

# سلاماً أبا الأحرار

## شعر

جابر خير بك ❖



حزانى ، وأحداث الزمان طلاسمُ
ونحن الحيارى، والخطوبُ غواشمُ

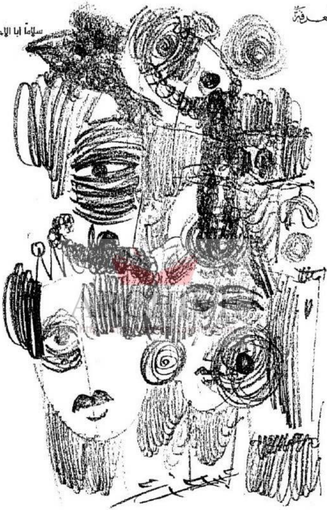
حزانى ، فلا واللّه ما قَرَّ خافقٌ
ولا نام طرفٌ قرَّحته المآتم

فواجعُ ما في الغيب كثرٌ فبعضها
أليمٌ ومنها البعض للظهر قاصم

فبالأمس ودّعنا حسامًا مهنداً
وفارق مغنى الخير والجودِ حاتم

---

(❖) جابر خير بك: أديب وشاعر من سورية.
– العمل الفني : الفنان عبد الرحمن مهنا.



فذابتْ عليه مهجةٌ ومرائرٌ
وحنَّتْ لخديه النجوم البواسم
وفي المحنة الكبرى قلوبٌ تقطعتْ
ومادت بأرض الأنبياء الدعائم

إذا حـــدثت عنهـــا الدمـــوع وسطرت
تضـــيق بأحـــزان الصـــدور المعـــاجم
أكـــذّب فـــيـــهـــا القلب والعين راجيّـــا
إيابك فـــالســـيف اليــمـــانيّ واجم
خــيــولك في الميــدان تشــرب حــزنها
وتشـــرق بالدمع الهـــتـــون الصـــوارم
وفـــرســـانك الغـــرّ الميـــامين أقســمـــوا
وفـــــاء لمن تبكي عليـــــه المكارم
ســتـبـقـى فـلا النسـيــان يطوي فـضــائلاً
ســتـبــقــى وأنف الموت خــســران راغم
مـــســـــارك بين العين والقلب خـــالدٌ
وطيــفك بين الجــفن والجــفن حـــاتم

ســـلامٌ أبا الأحـــرار يا منْ ترعــرعتْ
بأحـــضـــانه الصـــيـــدُ الأباةُ الأكـــارم
ســـلامٌـــا أبا الأحـــرار والله مـــا دنا
خــيـــالك إلاّ والدمـــوع ســـواجم
رَمـــتْنا الليـــالي في خـــضـمّ أســـاتنا
بســـهم أصـــاب القلب والقلبُ حـــالم
مـــشـــيـــئـــةُ مـــا شـــاء الإله جليلةٌ
وليس لنا مما قـــضـى الله عـــاصم
نسلّم بالخطب الجليل تحـــســـبّـــا
ومـــا فـــاز بالغـــفـــران إلا المســـالم

وليس لعبد الله في الأمر حيلةٌ
تردُّ القضاء المرَّ والله حاكمُ
فنشرب كأس الحزنِ بالدمع مترعًا
وتلطم خديها الحسانُ النواعم

❖ ❖ ❖

زمانُك كان الحبَّ والنورَ والرضا
وفاضتْ به النعمى وزاد التلاحم
فرشت الربى بالزهر والعطر والندى
وعمّتْ على شتى الربوع المواسم
ثلاثون من عمر الزمان عصيبة
تصدُّ مآسيها الليوثُ الضراغم
ثلاثون والجلّى ترشُّ نوائبًا
وصبرك يذروها ومجدك سالم
فمن خطرٍ ردَّ الإباءُ عنادَه
ومن خطرٍ في كلِّ حينٍ يداهم
فلم ترهب الأهوال مهما تراكمت
على الدرب فوق الجانبين الجماجم
تمرَّست بالأحداث حتى كأنها
برغم الأسى في إصبعيك الخواتم
سموتَ على الشكوى فصبرُكَ واسعٌ
وحلمُك موفورٌ وردُّك حاسم
وعدلُك فوق الشكِّ رأيًا وحكمةً
ولا أنت هيَّابٌ ولا أنت ظالم
ولكن إذا مرَّتْ على الشعب محنةٌ
وراحتْ تدسُّ السمَّ فيها الأراقم

حملت على اسم الله سيفاً مقدساً

تهاوتْ على حديه صرعى المظالم

غرائز من نعماك رقَّتْ بشائراً

على الوطن الغالي.. وفاضت مغانم

فكنت بدنيا الغربِ والنصر فاتحاً

وباستْ إباء عارضيك الملاحم

وما اهتزَّ منك العزمُ يوماً فإنما

تنام على كفِّ العظيم العظائم؛

تبوأت مجداً لم ينل منه حاسدٌ

ولا هزَّ أركان المجرَّة شاتم

وقلَّمت أظفارَ الغزاة فآمنوا

بأنك لن تحني، وسيفُك قائم



رباطةُ جاش لا تخاف غوائلاً

ولو كثرتْ خلف التخوم الجرائم

إباؤك يقوى كلما اشتدَّ غيُّهمْ

وأنت بما حاك المساوم عالم

رموك بتعطيل السلام جهالةً

وأرضك تغزوها الجيوش الأعاجم

فكيف يرون السلم عدلاً وحقنا

يمزقه في محنة الدهر ناقم

فعلمتهم أن الترابَ مقدسٌ

ولست على الحقِّ السليب تساوم

❖ ❖ ❖

سلامًا أبا الأحرار . إن حروفنا
تضيق. وهل وفّى حقوقك ناظم

خُلقت وخلف الصدر قلبٌ تكومتْ
به من حنان الصادقين المراحم

وأصفيت ودًا للعروبة مخلصًا
صغيرًا. وما زالت عليك التمائم

فشبَّ بأحناء الفؤاد غرامُها
وشبّت بصدر المستهام العزائم

صبوت بمجد العرب طفلاً ويافعًا
وبانت على الوجه الصبوح العلائم

وسرت على الدرب المعبد بالردى
ولا أنت مرتابٌ ولا أنت نادم

تدافع ما لانتْ لديك عزيمةٌ
ولا ودْعتْ حمل السيوف المعاصم

ولا روعت سود المنايا غضنفرًا
ولا فرَّ من ساح الجهاد ضبارم

وقفت وحيدًا بين ناب ومخلبٍ
أمامك غدارٌ وخلْفك غاشم

وخلوّك في هول الملمات أعزلاً
وأخلتْ ميادين القتال العمائم

وعينُك عينُ النسر ترقبُ من عُلاً
وترصد منْ يأتي. وكيف تهاجم

❖ ❖ ❖

أبا المجد لفَّ الحزن أصقاع عالم
وطوّقها سيلٌ من الدمع عارم
وضجّت على بعد المزار مدائنٌ
ودوّت بأقصى الخافقين زمازم
وأظلمت الدنيا وشقّتْ خمارها
نحيبًا وغصّتْ بالدموع العواصم
وحارتْ لغاتُ الأرض كيف تسوقها
وكيف تمدُّ السائلين التراجم
بكتك جموع العرب شيبًا وفتيةً
وتبكيك ربات الخدور الكرائم
وتبكيك في حضن الجزيرة كعبةٌ
وتبكيك في القدس الشريف المعالم
وتبكيك بدرٌ والحطيمُ وزمزم
وزينبُ تبكي والبتولُ وفاطم
وطافتْ على قبر النبي محمدٍ
لتشكو مآسيها قريشٌ وهاشم
وفي المغرب الأقصى قلوب جريحةٌ
وكلٌّ على ذكراك باك وراحم
ومرّت على النيل العظيم فجيعةٌ
وليلٌ على الأهرام أسودُ فاحم
وفوق مغاني الشام طافتْ غمامةٌ
من الحزن ما اعتادتْ عليها الغمائم
كواها الأسى شوقًا ففاضتْ دموعُها
وغصّتْ بعطر الغوطتين النسائم

وفي كلِّ شبر من ثرى القطر لوعةٌ
تضجُّ وتخفى الدمعتين الغمائم

❖ ❖ ❖

أبا باسل تبقى على الدهر ساطعاً
كشمس ولا زالتْ تُقام الولائم
ففي كل ركن من عرينك ضيغمٌ
وفي كل بيت من تراثك غانم
ومن منبت الأحرار شبّتْ بواسلٌ
ومن روضك المعطار هذي البراعم
تمرُّ بريّاها فتروي غليلنا
وتشفي كما تشفي الجراح المراهم
فكم حملوا عن كاهل النسر محنةً
وكم طيبتْ ذكرى الكرام المكارم
هنيئاً لمن أعطى البلاد فوارساً
وحسبك تقوى بالخوافي القوادم
فنم في جنان الخالدين مكرَّماً
فبشار في حمل الرسالة حازم
وبشارُ سيفٌ في يد اللّه صارمٌ
وبشّار وعدٌ للعروبة قادم
وبشار ظلٌ وارفٌ ومواسمٌ
وبشار زهرٌ عاطرٌ وكمائم
فمرحى لمن في ذمة الدهر خالدٌ
ومرحى لمن في جنة الخلد نائم
ستبقى وعمر الشمس لست أعدُه
فأنوارها تفنى. ونورك دائم

# فينيسيا

شعر

محمد حمدان *

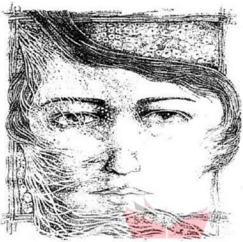


فينيسيا
سحابة من فضةٍ
تلتفّ حول سرّةٍ بيضاء من زبْد

* * *

فينيسيا
غلالةٌ من حلمتين تارةً

(*) محمد حمدان :شاعر سوري، عضو اتحاد الكتاب، من أعماله: الفارس والعتمة. الميناء الموبوء. بين يدي المحيط . صلاة للبحر الأحمر. الفان أو من نقطة في القلب.
- العمل الفني : الفنان محمد حمدان



عاريةُ الرخامِ تارةً
معجونةٌ بشهوة الجغرافيا
وموسم الجرار والألوان تارةً
لكنّها
منذ انبلاج الأرض من خليجها
محكومة إلى الأبدْ
بأن يطوف الحلم في أرجائها
وأن يدور حول أرخبيلها الأبدْ

❖ ❖ ❖

فينيسيا
خريطة من الغَيَدْ
زوّقها في عزّ لهوه ولدْ
يرشّ نايه على جفون لوحةٍ
تضفرها قصيدة من وحي روحهِ
ويسكب المعنى
على قميص زورقٍ من ورق البرّديّ
ثمّ..
حين تنفر المياه من يَدَي لعبته
يحوكها شوارعًا من صَدَفْ
ويجعل اليمَّ النحّاسيَّ جَدَدْ

وحين تتعب الحصى في كفّةٍ
يرفعها أبنيةً
وحينَ..
حين تضجر الأعواد في جَعبتهِ
ينصبها أعمدةً
يرقّص الناقوس في ميدانها
لينتشي أحمرها
فتشعل الشموع تاجها
لكي ينيّر – يوم العرس – ساحة البلدْ
وينشر البخور عطرَةً
ليحرسَ الينبوع في أيقونة المدى
من شرِّ حاسدٍ إذا حسدْ

❖ ❖ ❖

فينيسيا

حكايةٌ مرصودة من عصر «ألف ليلة وليلة»

عبّأها الحكّاءُ في قارورةٍ

قميصها من الزّردْ

في جيدها الأتلع حبلٌ من مَسَدْ

محكمةُ الغلقِ

على إفريزها سبعون ماردِ

لكل مارد كوكبةٌ من العَسسْ

وقمقم طرّته غيابة الغَلَسْ

وحين ألقاها النّطاسيُّ على صفيحة الغمرِ

مضى الغمرُ بها

على تخوم موجةٍ تكتبها الرياحْ

وقبل أن تفضّ شهر زاد سرّ ختمها

في ضحكة الزُّنّار والأسمار والندى

أدركها الصباحْ

ومرّ فُلك السندبادِ

يمخر العبابَ في رحابها

مع بدءِ رحلة جديدة سريعةِ الخطا

إلى جزائر البَهار والنُّضارِ

والزّمرّدِ الشفيف

والأيائل التي فصّلها الحسنُ على صورتهِ

فأصبحت

– تبارك الرحمن في عليائه –

إحدى الإحدْ

أناخ سيّد الرهان رحلهُ

على ضفاف مرجها

وبات في مقصورة العاج التي رستْ

– قادمةً من برزخ الجنّ –

على قنالها

وظلّ ملاّحوه يطفئون حرّ نارهمْ

في بهوها

حتى مشارف الضحى الذي رأدْ

وحين أيقظت نوارس الحانات ظلّهُ

وحوّمت حوريّةُ البشرى على إهابهِ

رأى الأيائل التي رأيتها

فصاح صيحتي:

وجدتها.. وجدتها

وصار صوتي صوتَهُ:

ياشهريارُ.. ياعلاءَ الدينِ.. يا..

يا أحدًا.. أيّ أحدْ

مددْ.. مددْ

ياسيدي

مددْ..

..مددْ

❖ ❖ ❖

# الضحية

قصة

هاني جنيدي *



بعد أن أحيت الآنسة رجاء عيد ميلادها الأربعين في ذلك المنزل المنسي، أغلقت باب غرفتها. أوت إلى سريرها وراحت تبكي بعمق.

كانت الأم العجوز تدرك أن ابنتها حزينة، ولكنها لم تتصور أن حزنها كبير إلى حد يدفعها للبكاء.

توقفت الآنسة عن البكاء. قامت من سريرها بعد أن فشلت في إغماض عينيها. وراحت تحاور صورة معلقة على الجدار. كانت صورة رجل وسيم ووقور. يرتدي بزة كحلية اللون. وتشع من وجهه الجميل عبقرية وطهارة لا حدود لهما.

(*) هاني جنيدي: قاص من سورية.
- العمل الفني: الفنان محمد حمدان





هذه المرة، راحت الآنسة، على غير عادتها، تحاور الصورة بقليل من القداسة والاحترام. ربما كان لعيد ميلادها الأربعين وقع مختلف. إذ لاحظت أن ملامح وجهها قد شحبت تماماً، وغاب من عينيها ذاك البريق الجميل. حدّقت في الصورة. ثم في المرآة. وقالت بحزن:

- لم يعد لدي أمل في شيء. لقد انتهى الأمر يارجاء. ولم يبق أمامك إلا عدّ الثواني والدقائق والساعات والأيام والأربعون التي مضت لم تكن إلا وهماً وخواء.

بعد ذلك رجعت بعينيها المتعبتين إلى الصورة المقدسة وتابعت حوارها الجريء.

- لماذا القسوة؟ لماذا تعلقنا بك إلى هذا الحدّ؟ لماذا توجب أن يكون الحبيب مطابقاً لك؟ ما ذنبي لأمضي عيد ميلادي الأربعين وحيدة؟

أجابت صورة العمّ بغضب:

- أنت مهذبة يارجاء. حافظي على تهذيبك. لاتنسي أنك من عائلة عريقة.

أجابت الآنسة بعصبية واستهزاء:

- هذا هراء ياعمّ، لقد عشته أربعين عاماً. ودفعت ثمنه غالياً.

فالتهذيب الشديد جعلني أخاف من ظلي. وأما العائلة العريقة فقد انقرضت، ولم يبق منها إلا أنا وأمي وصورتك

طال الحوار بين الآنسة الحزينة وصورة العمّ. شعرت بشيء من الخجل والحياء، فاستدارت ولم تعد تنظر في الصورة المعلقة. ولكن شيئًا خفيًا كان يشتعل في داخلها ويدفعها للمزيد من الجرأة والتمرد.

لذلك رجعت إلى الصورة وهي ترتجف، أخذتها عن الجدار. أغمضت عينيها وتركت الصورة تفلت من أصابعها وتتحطم. ثم رجعت إلى فراشها واختبأت تحت اللحاف. لم تشعر بالذنب أو الندم على ما فعلت. بل انتابها شعور أنها حطمت سجنًا منيعًا وخرجت منه.

كانت الساعة قاربت الواحدة بعد منتصف الليل. حاولت أن تنام ولكنها فشلت. فقد داهمتها صورة العمّ مرة ثانية:

- كنت أحبك. لماذا حطمت صورتي؟

خافت الآنسة. فلم تجب. ولكن العمّ كرر سؤاله مرات كثيرة. عندها قامت من سريرها وارتدت ثياب الخروج ومعطفها المطري، ثم فتحت باب الغرفة وراحت تمشي في الشوارع الخالية. عندما ابتعدت قليلاً عن غرفتها الكئيبة وصورة عمها المحطّمة، شعرت بالطمأنينة والأمن. أخذت تفكر بالصباحات الجميلة. بدأ الأمل يدبّ من جديد في وجهها البريء. ولكن هذا الشعور لم يدم طويلاً إذ رجعت صورة العمّ تعكر صفو مشوارها الليلي:

- لماذا تخرجين وحيدة في ساعة كهذه؟ ماذا سيقول الناس؟

أنت متزنة وعاقلة يارجاء.

ارتبكت وخافت. ولم تجب عن الأسئلة التي انهالت عليها كالصاعقة ولكي تنسى كلماته وتبعد شبحه عن مخيلتها راحت تدندن أغنية رومانسية لنجاة الصغيرة.

في آخر الشارع المؤدي إلى البحر حصلت المصادفة الجميلة. إذ كان يقف أمام ملهى ليلي شاب جميل. عندما رأته عيناها شعرت بنبض مختلف يحتل قلبها. كان أولّ شاب أحبته وتعلقت به. مرّت بقربه ولم تتجرأ على الكلام.

دنا الشاب الجميل من الآنسة وبادرها الكلام:

- إنها مصادفة جميلة. أهلاً بالآنسة رجاء.

- ابتسمت بكل جوارحها وبادلته الشعور:

- أهلاً. يسعدني أن ألقاك في ليلة كهذه ولكن فرح الآنسة بلقاء الحبيب لم يدم طويلاً، إذ حضرت صورة العمّ من جديد. وراح يوبخها بقسوة جارحة:

- إنه شاب سوقي يارجاء. إنك تجلبين العار. احترمي نفسك وأصولك وارجعي إلى بيتك وأمك. ارتبكت الآنسة وخافت. أخذت تسحب أصابعها من يد. ثم انطوت على نفسها وأدارت وجهها:

- يجب أن أغادر.

ولكن الشاب الوسيم أمسك يدها بقوة ومنعها من الرحيل:

- تعالي ندخل الملهى ونرقص. أحبك يارجاء.

هذه المرة، كان نداء الحبيب أقوى من صورة العمّ. لذلك تركت يده تقودها إلى داخل الملهى دون أي شعور بالندم.

كانت قاعة الرقص تعج بالفرح والحياة لدرجة جعلت رجاء تنسى أربعين عامًا من الحزن. شعرت وهي بين يدي الحبيب أن الأمل والحياة عادا من جديد إلى وجهها. ولكن الشعور الجميل انقطع إذ حضرت صورة العمّ مرة أخرى:

- إلى هذا الحدّ يتشوه الإنسان البريء؟ ماتفعلينه جريمة.

ارتعدت الآنسة واحمر وجهها. حنت رأسها وراحت عيناها تزرفان الدموع. ثم فجأة، أفلتت من ذراعي الحبيب وركضت مغادرة قاعة الرقص. دون أن يفهم الحبيب ماذا حصل. راحت تركض باتجاه البحر. كانت تبحث عن مكان لاتصله صورة العمّ. فهي لن تعود إلى ذلك المنزل الكئيب.

عندما وصلت شاطئ البحر، توقفت. التفتت للوراء قليلاً.

صعقت ودب الهلع في جسدها فقد رأت صورة عمها تركض خلفها بإصرار. نظرت حولها بجنون. أدركت أن لامفر من المجابهة.

فيده لم تعد بعيدة عنها. فكرت أن تتابع الركض. ولكن إلى أين؟!.

همّت يد العمّ أن تمسك بها، ولكنها فشلت. إذ رمت الآنسة بجسدها إلى البحر غير آبهة بما سيقال غدًا.

في حين بقيت صورة العمّ وحيدة على الشاطئ تفتش عن طريقة للحاق بها.

١٧١

# رجل من آخر الحلم

قصة

إبراهيم سليمان نادر *



تدفقت في شراييني موجات من الهلع حين أبصرت عينيه المسكونتين بالرعب ووجهه المغمور بنافورة من دم، وجسمه المغطى بمساحة واسعة من الشحوب...

كان يتلمسّ طريقة بين أشجار البرتقال وقد أنهكه الأعياء، يقتلع قدميه من لجة الرمل بصعوبة بالغة، ففاجأته بالوقوف أمامه وبادرته بالسؤال:

- من أي أتون أتيت؟.

قعد قبالتي وهو يتنّهد ، ثم أخذ يسرد لي ما حلّ به:

(*) ابراهيم سليمان نادر: أديب وقاص من العراق الشقيق. عضو اتحاد الكتاب العرب
- العمل الفني : الفنان قحطان الطلاع.





**- كنت جالسا قبالة فانوس صدىء. أرقب ارتجاف بصيصه الأصفر. رفعت عينيّ نحو السقف، شاهدت انعكاسات مشوهة لأشكال هلامية، ذكرتني بفناء بيتنا العتيق والبئر السحرية، وكيف كانت أمي تخيفني بجنية طويلة الأصابع، مدببة الأظفار، تخطف كل صبي يختلس النظر إليها.**

لم أقترب يومها من البئر أبدًا ، وبقيت أتحاشاها وأحث خطاي كلما مررت منها، لكنّي اليوم أتمنى لو أعود ثانية إلى بيتنا العجيب، وحارتنا المجنونة، حيث مقالب الصبية، ولغط النشوة الذي لا ينتهي.

ارتجف بصيص الفانوس وكاد يخفت ضوئه، قمت وأغلقت النافذة. كان سفيه الريح يشتد خارج البيت. صخب وألحان ضالة تعوي في أذنيّ، تثير في القيء والاحباط ، ربما امتلأت حجرتي بأصوات وهمية أحسست بعدها بوقع خطى تقفز على الأرض، تخيلت أن خلقا كاملاً تتحرك صعودًا وهبوطًا أعادت لي صداع الأيام الماضية والنحس الذي يلاحقني أينما حطت قدماي.

كانت تتدحرج في رأسي كرة هائلة من الإبر جعلتني لا أطيق الضوء والأشياء. وهم مخيف يعج بالجن والأشباح. اتجه بذاكرتي

إلى الجسـر الحـديدي القـديم وذكـريات ( **الجرادغ** ) والشطوط و (مواويل) الصيادين الحزينة.

تصطفق الريح ثانيةً، ينفتح مصـراعـا النافذة الصغيرة. على مقربة من الجسر، ظهر لي فجأة شبحان طويلان، قويا البنية، ملتحيان، يركض ورائهما صبي، يشبهني تمامًا، ربما أكون أنا هو، ينسدل **شعرهما** الثلجي بغزارة مهولة على كتفيهما، في البدء خيّل لي أنهما طيفان، خلقهما **الشيطان، ذلك الشيطان المدعو (صداع)**، فـرددّت على الفـور بصـوت عـال حـوار **(كاسيو)** في مسرحية عطيل (**أيتها الروح الخفية، إن لم يكن لك اسمًا تعرفين به، فلنسمك الشيطان**).

بقوة سحرية، وجدت نفسي في أحضان جدتي ( حسـينة أم سليمـان) تمسـد لي شعري كي أهدأ وأنام. كان الربيع يتفتق في جلبابها الأسود، منتشيًا بين أحلام الأرانب البرية، وأعشاش القبرات، لكن ضلالاً سود تلمع في دروبي من جهة الشرق، ومساحات خضـراء من الحقـول تلوح لي في الأفق، وآلاف من الرجـال والنسـاء والأطفـال يرددون جميعًا بصوت كور الي أخاذ:

**أيها الأمير الموصلي**

**لا تخف أبداً ــ فقد مات (عزيز ماكر)**

**فناء بيتكم نظيف...**

**حارتكم لا تنعق فيها الغربان...**

**والجنية الشقراء لن تخطف أحداً.**

**( عيبو) صديق الخراف البيض...**

**والجب ماؤه نظيف ...**

**هناك حيث الجامع (المهدوم)...**

كانت النشوة تهطل عليّ كلما تقدمت مني الأصوات المبتهجة . النساء جميلات، ناعمات البشرة، مثيرات في مشهد الجواهر التي ترصّع مـلابسـهن الملونة، وبريق القلادات النفيسة، تلف خصورهن أحجار من اللازورد، وعلى الأرض بحيرة من أكاليل الأقحوان والنرجس والخزامى، قذفتها آلاف الأيدي، ليتدفقّ عطرها إلى أعالي السماء كلما ذُكر اسمي.

احتدمت الريح في العراء، وهطل مطر غزير، اختلط اللون الراثب بين الماء والضوء والفراغات المدلهمة، فانهزم الفجر سريعًا.

اقتربت مني فتاة تحمل سلة زهور على رأسها. بهتُ، ربما تكون الجنية الشقراء أتت من البئر الملعونة لتخطفني.

مـرت مراكب العرس أمامي فلم أرها، وانتهى الاحتفال. أحسست بدفء الجسد وصهيل الدم. تذكرت نهر دجلة وألواح

الحكمة وقدآسات الكنائس في **(الميدان والنبي جرجيس)**، سال هذا المزيج في جسدي مثل خيط من رصاص ساخن، نهضت مذعوراً فرأيت جدتي **(حسينة أم سليمان)** ترنو إليّ بعين الآلهة وبيدها طبق الجوز والزبيب الأسود.

اصطفقت الريح ثانية بمصاريعي النافذة والباب، فاهتزت أثاث الحجرة وسقط بعضها على الأرض. أردت أن أحك قدمي اليسرى، لكن جريان الشبحان والجنية الشقراء جعلني أواصل النظر متمنياً اتساع الضوء وتوهج الفضاءات مع لغط الناس الذين التفوا حولي، ثم توجهوا إلى نهر دجلة مبتهجين بأساور الأسر والحب، يضحكون من أعماقهم، فتردد الأجراف والفلوات صدى صخبهم المجلجل. لبست خفيّ من منصة الحب والخوف، وهممت بالنهوض، لكني لمحت الجنية الشقراء تلوّح لي بأظفارها المدببة وذراعيها الطويلتين، ثم ظهر أحد الشبحين يجر بجسده الناري زوجة جارنا من لسانها الطويل.

**اضطربت قليلاً.. قال لي الشبح:**

**- نحن أصدقاء .. وأنت صديقنا .. فلا تخف.. يجب أن تكون شجاعاً، ولا مسوّغ أن تفيض هكذا بالخوف والاحباط.**

تكلمت بصوت خافت قريب إلى الهمس والتوسل، بينما بقي الشبح الثاني صامتاً:

**- أنا بعرضك .. الله يخليك.. لم أفعل شيئاً..**

قال لي الشبح:

**- شئ غريب .. الربيع يتفجر بالحياة.. المدينة نائمة.. والجنية ملكي، بعد الساعة الواحدة ينام الناس، وتصمت الأناشيد، وتخرس الأبواق، وستأتي جدتك فلا تخف.**

قلت في نفسي:

**- التوبة .. لن أصل إلى تلك البئر ثانية..**

رد الشبح:

**- هل ترغب أن تتجول معنا .. هيا إلى شارع ( حلب وباب الطوب).**

اصطفقت الريح بعنف، وكاد هبوبها يفتح مصراعي النافذة. كانت الجنية الشقراء ترقص وتغني بحماس هستيري، وضفائرها الطويلة والمطرزة بالزهور قد عقدتهما حول خصرها العاري وتركت نهايتهما تفرشان بلاط الحجرة.

سمعت صوت صهيل منفرد من وراء النافذة.

همست الجنية الشقراء:

**- انهض وانحنِ يا فتى، فأنا آلهة الحب والرغبة.. هيا .. تعال، سوف أهبك الخلود والمراعي وموارد الماء، وسأملأ سريرك بالحب والعنبر.**

جفلت مذعوراً وصحت:

**- دخيلك .. أيها الشبح .. يا رمز الخصب والكرم.. أنقذني .. لن أعود إلى البئر .. أقسم لك .. صدقني .. لن أنظر إليها أبداً.. أبداً .. أبداً**

أطلق الشبح ضحكة ساخرة، وهزّ رأسه بكبرياء ،وقال:

**- حقًا أنّ ابن الأرض لا يطمع بشيء.. اسمع يا فتى، سأقدم لك إله النجدة.. فلا تخف.. هه.. سمعت.. لا تخف.**

مدّ الشبح يده وسحب الصبي اللاهث من ورائي والذي أنا منه هو، ثم لوى رقبته النحيلة بعنف فانفصلت عن جسده المتعب كقضمة خيار، وطفق يرقص حول المنصة جسداً بلا رأس أو ملامح، مجرد جذع وأطراف ملونة تتلوى مثل أفعى أصابها هوس الموت. الجنية الشقراء، الشبحان يلوحان لها بشعرهما القطني المنفوش، والنساء تزغرد حول وليمة العدم. طقوسٌ ثعبانية تصطلي بصهيل الصخب والضياع داخل البيت المسكون وحول بئره اللعينة.

فجأة يهبط ( أُوليس) قرب المنصة، اصرخ به متوسلا:

**- ( أوليس) يابحّار.. يا منقذ الأطفال في الظلمات.. أوقد في بيتنا قناديل الحياة.**

صمت كل شيء، وعمّ السكون والفراغ، ثم هطل فيض من نشوةٍ لذيذة، مثل سحابة بيضاء تتدفق إلى أعالي السماء وجمد كل شيء في مكانه.

تصطفق الريح بمصراعي النافذة ثانية. أقوم لأحكم إغلاقها، لكني أفاجأ بأشباح قادمة من بعيد، شباب ذوي عضلات مفتولةيسوقون مركبات أسطورية تجرها خيول بلق على الأرض الخضراء، كأنهم أتوا ليفتكوا بي، يطلقون صُرخات حماسية تعلو رفيف أعراف خيولهم الجامحة.

أصرخ بأعلى صرتي:

**( أوليس ) .. خلصني .. أريد أن أعيش.. الرحمة..** أجابني (أوليس) بطريقة رائعة:

**. هذا مجمعي المقدس يا فتى لا تخف، لقد قدم هؤلاء لإنقاذك. أنا هنا في مملكتي أدمر الشر والقتلة والفساد، أحطم المكائد وأقتل كل جرذان السراديب.**

وضعت يدي في جيبي وأخرجت خارطة مجسمة لبيوت الحارة، واضعًا فيها أخطر الأشرار والسماسرة ،ثم قدمتها (لأوليس) لكنه امتنع وقال لي:

**- ضعها في جيبك يا فتى (باب لكش) فأنا أعرفهم جميعًا.**

يصطفق مصراعًا النافذة، تسقط قنينة، ويتشظى زجاجها محدثًا صوتًا نشازًا. أفزّ من نومي مذعورًا مثل فأر داهمه هر جائع.

تتعالى أصوات آذان الفجر

**الله أكبر..**

**الله أكبر..**

**الصلاة خير من النوم..**

**الصلاة خير من النوم..**

نظرت إلى خارج البيت محاولاً الفرار من سعير الحلم، وسرابيل العتمة، وأخيرًا تسللت إلى المكان شظايا من الضوء الهارب عبر النافذة صوب الطريق فقادت خطاي إلى خارج المكان. تلفت يمنة ويسرة ثم غرست قامتي في بحر العتمة.



---

(عزيز ماكر ) رجل مجنون ماكر شديد سواد الوجه والثياب، يخاف منه الأطفال كثيرًا

(عيبو) فتى مسكين متخلف عقليًا

( الجامع المهدوم) خربة مسكونة كان الناس يعتقدون أن الجان يسكنون فيها.

( الجرادغ) جمع جرداغ وهي كلمة تركية تطلق على عرائش من خوص النخيل تنصب على ضفاف نهر دجلة للسباحة في الصيف.

( باب لكش) من الأحياء القديمة في مدينة الموصل.

# آفاق المعرفـــة

١٧٨

# خراب سيّار: ثغر عباسي حصين في محافظة الرقة

محمد سالم قدور *

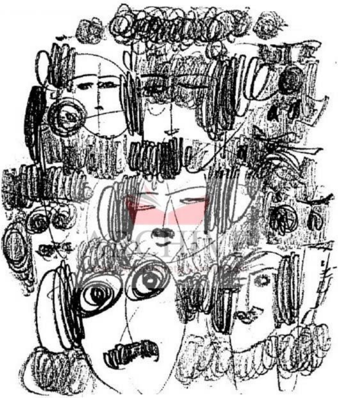


تزخر منطقة الجزيرة السورية بمئات المواقع الأثرية العائدة إلى مختلف العصور، منها ماهو مغرق في القدم ويكتنف دلالات على مراحل تطور الإنسان في العصور الحجرية، وبخاصة تلك التي شكلت مفاصل فائقة الأهمية في تطور البشرية كالاستقرار واستنبات البذور البرية واستئناس الحيوانات، وماتلا تلك العصور من نشوء للحواضر الأولى وممالك المدن والامبراطوريات الكبرى ... وبعد مراحل من التدهور والتبعية والإلحاق استعادت سورية ومنطقة الجزيرة ازدهارها وألقها، وبخاصة في العصور العربية الإسلامية. فأقيمت مدن،

(١) انظر تقارير التنقيب المحفوظة لدى المديرية العامة للآثار والمتاحف - مديرية التنقيب - البروفسور(يان فالكه ماير) .

(*) محمد سالم قدور: باحث في الاتنوغرافيا والآثار، مدير متحف التقاليد الشعبية بدمشق.

- العمل الفني : الفنان عبد الرحمن مهنا.



حفلت بأبهى القصور والمباني والمرافق العامة، جاورتها حصون وثغور توفرت فيها منشآت على درجة عالية من التنسيق والأناقة. لكن تلك الصروح المعمارية مالبثت وأن هُجرت وخُربت أو دُمرت، وغابت أو غُيّبت في بطون تلال ترابية تذورها الرياح كموقع خراب سيّار، مادة هذه البحث.

**الموقع:**

تل خراب سيّار موقع أثري هام، يمثل

أحد الثغور العباسية في محافظة الرقة، تمتزج فيه السمات المدنية والتحصينية الدفاعية. يقع على مقربة من الحدود السورية التركية الحالية، إلى الشمال الشرقي من مدينة الرقة، على بعد ١٦كم إلى الجنوب من تل خويرة الأثري. ينتصب تل خراب سيّار الذي يصل ارتفاعه الأقصى إلى ٢٥م، ضمن سهل فسيح، وتبلغ منشآته ذروة ارتفاعها في المواضع الجنوبية الشرقية والجنوبية الغربية، ثم لاتلبث وأن تنحدر باتجاه وسط التل وشماله، وتجعل التل يتخذ شكلاً مربعاً أبعاده ٦٥٠×٦٥٠م.

### نبذة تاريخية:

نجم عن تسلّم العباسيين سدّة الحكم في الدولة الإسلامية أن تحوّل التوجه السياسي نحو الشرق، وكتعبير عن ذلك انتقل مقر الخلافة من دمشق إلى بغداد في عهد الخليفة المنصور (٧٥٤-٧٧٥م). حظيت منطقة شمالي سورية آنذاك بأهمية خاصة حيث شرع الخليفة المنصور ببناء مدينة الرافقة في موقع متاخم للمدينة الأثرية الأقدم. بعد أن انتقل مقر الخلافة من بغداد إلى الرقة في عهد الخليفة هارون الرشيد (١٧٠-١٩٣هـ، ٧٨٦-٨٠٩م) استمرت الرقة كمقر للخلافة لاثنتي عشرة سنة، وبعد انتقال الخلافة إلى سامراء احتفظت الرقة بأهميتها كمركز إقليمي، وظلّت مقرّاً لحاكم الجزيرة، واستمر استكمال إقامة شبكة المحطات المتاخمة لحدود الدولة البيزنطية.

جاء الجغرافيون العرب في القرن العاشر، مثل الاصطخري وابن حوقل، على ذكر خراب سيّار أو تل بني سيّار كمحطة على الطريق القادمة من الرقة إلى رأس العين، وتقع بين هذه الأخيرة وحصن ابن مسلمة (مدينة الفار الأثرية). يُستخلص مما أورده ابن حوقل في كتابه: «صورة الأرض» أن خراب سيار كانت مدينة صغيرة عامرة في مطلع القرن العاشر. آكثرها للعباس بن عمرو الغنوي،أحد أمراء الرقة إبان حكم الخليفتين العباسيين المكتفي والمعتضد، ثم أصابها الخراب في سنة ٩٧٨م. ضمت المدينة قبل خرابها منشآت تحصينية تتألف من أسوار وأبراج وحصون، إلى جانب القصور والمباني المدنية والرسمية والمساجد والحمامات وخزانات المياه وغيرها من المرافق العامة، والتي ماتزال رسومها بادية للعيان، تنبئ عن ماضيها الزاهر.

### اكتشاف الموقع مجدداً:

أثناء قيام العالم الألماني البارون ماكس فرايهر فون أو بنهايم في مطلع القرن العشرين برحلات بحث ميدانية في شمالي سورية من أجل التعرف إلى المواقع الأثرية هناك، حطّ به الرحال في خراب سيّار سنة ١٩١٣، حيث سجّل الموقع في مذكراته، ووثّق قطعة جصية مزخرفة مماثلة في تشكيلها للزخارف الجصية المكتشفة قبل فترة وجيزة في سامراء، تلك الحاضرة العباسية الإسلامية الباكرة التي درسها

هرتسفلد باستفاضة. لم يُعِر الموقع بعد ذلك أي اهتمام، إلا في نهاية الخمسينات وبداية الستينات من القرن العشرين من قبل الزوجين موركتات، اللذين كانا يقودان حملة تنقيب أثري في الموقع القريب تل خويرة، وبخاصة بعد أن عثرا في خراب سيّار ثانية على جدران ذات زخارف جصية رائعة. في الثمانينات من ذات القرن انصبت اهتمامات البروفيسور ميخائيل ماينكه- المدير السابق للمتحف الإسلامي ببرلين- على موقع خراب سيار، لكن المنية وافته، فلم ير مشروعه النور، لكن هذا المشروع لم يذهب أدارج الرياح بل اطلعت به بدءاً من العام ١٩٩٧ بعثة أثرية سورية- ألمانيا، وماتزال تعمل فيه.

**التنقيب ونتائجه:**

هدفت أعمال التنقيب الحالية في خراب سيّار، بالاعتماد على المسوحات الجيوفيزيائية وأعمال التنقيب، إلى فهم بنية موقع إسلامي باكر- مخططه ومنشآته المدنية والتحصينية ومرافقه العامة- وتعميق المعرفة حول تاريخ إعمار المنطقة استناداً إلى معطيات الموقع وبمقارنتها مع المواقع المجاورة. تشير نتائج أعمال التنقيب التي بدأت في الموقع منذ العام ١٩٩٧ وما تزال مستمرة حتى الآن، بمعدل موسم لشهرين في السنة أو السنتين، وذلك حسب توفر الاعتمادات المالية، إلى وجود تسلسل زمني في إعمار الموقع يمتد من الألف الثالث قبل الميلاد وحتى العصر الحديث مشتملاً على السويات التالية:

- سوية الألف الثالث قبل الميلاد (٢٧٠٠-٢١٠٠ق.م)، وهي السوية الأقدم في الموقع. ظهرت آثارها في الأسبار الاستكشافية عند قاعدة السفح الجنوبي الشرقي من التل تحت الأسوار والمنشآت التحصينية الإسلامية. تتزامن هذه السوية مع إعمار تل خويرة الحاضرة الشهيرة في منطقة الجزيرة السورية إبان الألف الثالث قبل الميلاد.

- سوية أموية عباسية باكرة: ترجع إلى فترة أقدم من منتصف القرن التاسع الميلادي، وتتوضع مباشرة فوق سوية الألف الثالث قبل الميلاد.

- سوية عباسية: ترجع إلى القرن التاسع ومطلع القرن العاشر، وتغطي معظم مساحة التل، وتمثل فترة ازدهار المدينة.

- سوية ماقبل الاجتياح المغولي: يظهر فيها إعمار جزئي ومؤقت للتل.

- بقايا بيوت مؤقتة حديثة من القرن العشرين، كان يرتادها البدو نصف المستقرين من أجل الإقامة المؤقتة طلباً للكلأ أو لجمع المحاصيل الضروية لهم ولمواشيهم.

**المعالم الإسلامية في الموقع:**

يحيط بالموقع سور مزود بأبراج زاوية مستديرة وبحصون تفصل بينها أبعاد

منتظمة، يتقدمها خندق وسور خارجي آخر. للمدينة بوابتان في الشمال والجنوب، وبوابتان أخريان في الشرق والغرب.

يتميز بوضوح في المنطقة المنبسطة من الموقع مجمعان معماريان، يقع أحدهما في الطرف الجنوبي الغربي، ويعرف بـ «مجمع القصر»، ويقع الثاني في الجانب الجنوبي الشرقي المقابل، ويعرف بـ «القلعة». يتألف مجمع القصر من العديد من الأبنية المحاطة بسور ضخم، وهي قاعات للاستقبال وللتشريفات وأجنحة للإقامة ومساكن خاصة ومستودعات للمؤن والأسلحة، وأماكن لمبيت الجند وإسطبلات. أسفرت بعض الأسبار في نطاق القصر عن وجود زخارف جصية مجسمة على الجدران وفي الممرات. وظهرت الزخرفة بالجص في مساكن أخرى وسط المدينة أيضاً.

تقدر أبعاد مسجد المدينة ٥٠ X ٥٠م ،ويتكوّن من صحن كبير ومن مصلى صغير نسبياً، وتشير عناصر المسجد إلى تشابه كبير مع مسجد الرقة العباسي.

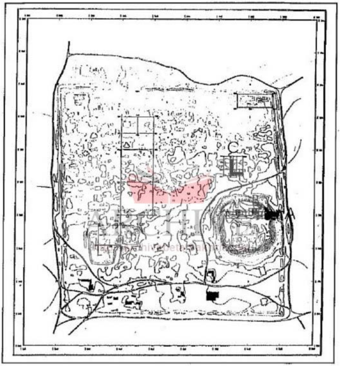
قامت في خراب سيّار فعاليات حرفية مثل إنتاج الجص أشارت إليها طبقات سميكة من الرماد، وكان بجوارها حمّام كبير.

**الزخرفة بالجص في خراب سيّار:**

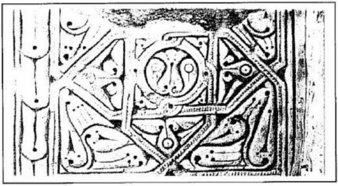
عُثر على الكثير من الزخارف الجصية على جدران القاعات التي جرى التنقيب فيها. ففي أحد المباني المشابه في تصميمه لمباني سامراء، وُجدت زخارف جصية بارتفاع ١.٥م، إلى جانب وجود كسر كبير منها ضمن الردميات. في حين نجد أن الزخرف المعماري في الرقة المجاورة تغلب عليه النماذج القديمة، نرى أن الزخارف الجصية في خراب سيّار وثيقة الارتباط مع تقاليد سامراء، بل وتتميز عنها بتنوعها وتباين عناصرها على الجدار الواحد مشكّلة لوحات منفصلة عن بعضها، فإلى جانب النماذج التي تغطي مساحات واسعة، هناك نماذج مركزية محاطة بالأزاهير والأوراق.

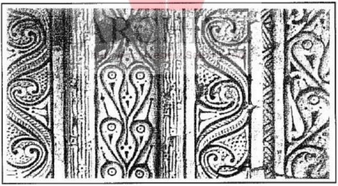
تتألف العناصر الزخرفية في خراب سيّار من الأوراق النباتية والأزاهير ومن عروق وأوراق النخيل الشبكية والأشرطة الكتابية.

ترجع زخارف خراب سيار إلى النصف الثاني من القرن التاسع الميلادي، وهي إلى جانب ارتباطها بتقاليد سامراء، إلا أنها تتشابه مع زخارف نيسابور، ويعزى ذلك إلى أنه في عهد الخليفة المأمون اتخذ عبد الله بن طاهر من نيسابور مقرّاً له، وتولى منصب حاكم الجزيرة التي كانت تتبع لها خراب سيّار، مما أتاح الفرصة لتبادل الحرفيين بين المنطقتين وتسبب بهذا التشابه في الزخارف.



مخطط مدينة خراب سيار





زخارف جدارية جصية من موقع خراب سيّار



تفاصيل من الزخارف الجدارية الجصية
من موقع خراب سيّار

# شكسبير سينمائياً

عمار أحمد حامد *



هل نقول إن وليام شكسبير أعظم كاتب سينمائي منذ أن تم اختراع السينما إلى اليوم؟

قد يستغرب البعض مثل هذا التساؤل. ولكننا نقول إنّ القارئ الواعي لأعمال شكسبير المسرحية يراها مكتوبة بتقطيع سينمائي مدهش، الأمر الذي يخدم السينمائي تماماً في طريقة تعامله مع النص السينمائي. وفي معظم مسرحياته انتقال سريع بين الأماكن، من ساحة معركة إلى غرف نوم إلى البرلمان، كل هذا يمّر به المشاهد «بصرياً» خلال ثوان، كما نرى في مسرحيته (انطونيو وكليوباترا)، و(هاملت)، و(ريتشارد الثالث)، وأيضاً فإنه يتيح للمخرج السينمائي الفرصة للإكثار من الحشود والتصوير في

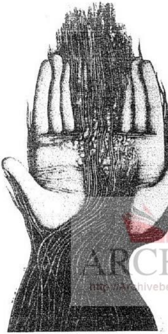
(*) عمار أحمد حامد: باحث من سورية.
- العمل الفني: الفنان محمد حمدان.

أماكن واسعة المساحات، على عكس المسرح الذي يضيق بأماكن مسرحيات شكسبير مهما كان الإنتاج ضخمًا، والمسرح كبيرًا. ففي معالجة «كينيث براناغ» لمسرحية (هاملت) نرى مشاهد ضخمة وهائلة وديكورات مكلفة جدًا، حتى أنه استخدم ثلوجًا صناعية غطت مشاهد كاملة بشكل لم يسبق لنا أن رأيناه في تاريخ السينما منذ فيلم (دكتور زيفاكو). ولو قُيِّض لشكسبير أن يعيش في عصر السينما لكان كتب مسرحياته بشكل سينمائي أنضج، ولاختار مجازات لغوية بصرية أكثر، ويعود اعتماده على الحوار الطويل، لأن الكلمات في زمانه كانت سلاحًا، أكثر من الرؤية البصرية.

إضافة إلى ذلك، نجد أن مواضيع شكسبير المسرحية تحمل مواضيعًا إنسانية، وكونية تصلح في كل الأزمنة، ولا تنحصر في زمن معين ومحدد أو تضيق، وهي تتيح للمخرجين السينمائيين والمسرحيين إنتاجها وإخراجها بالشكل الذي يحلو لهم، على عكس ما نرى في مسرحية (بستان الكرز) مثلاً لتشيخوف، التي لا تستطيع أن تعود بها إلى القرن الثاني عشر، لأنها ستبدو غير مقنعة.

وفي مسرحيات شكسبير أيضًا الكثير من الاشتقاقات اللغوية التي يقوم المخرجون السينمائيون بتعويضها بالزخرفات البصرية، واللغة الموسيقية، التي تخدم الموقف الدرامي في مشاهد مسرحياته. ففي مسرحية (هاملت) التي أخرجها سينمائيًا «كينيث براناغ»، وفي المشهد الذي يقول فيه هاملت لصديقه هوراشيو «بأنه مستعد للموت» نسمع أصوات موسيقى صاخبة تتعالى، وهذا ما يخدم في زيادة التأثير في هذا المشهد، وبهذا تستطيع السينما أن تعطي أي مسرحية من مسرحيات شكسبير محيطًا اجتماعيًا نابضًا بالحياة، وما تستطيع الشاشة السينمائية أن تنقله لا يستطيعه المسرح! وعند أصحاب المسرح المخلصين تكون أية معالجة سينمائية لأية مسرحية عبارة عن جريمة تُرتكب بحق هذا العمل المسرحي، أو ذاك. وهذا ما سنشرحه لاحقًا في هذا المقال.

لنضع المشاهد البصرية المتنوعة، والسريعة التي تتصف بها مسرحيات شكسبير، وكذلك المواضيع الإنسانية الكونية الكبيرة التي تطغى عليها؛ كالشرف، والبطولة، والعنف، والخيانة، والانتقام، والتردد، والحب، جانبًا، ولنتوقف عند عامل هام جدًا يميز شكسبير عن غيره من أترابه المسرحيين الذين عاصروه، أو المسرحيين الذين أتوا من بعده، ألا وهو عامل اللغة. ولعلنا لا نؤت بالجديد إذا ما قلنا إنّ شكسبير «اخترع» لغة خاصة به لا تجدها عند أي مسرحي آخر سواه، وأرى



هنا أن ينحى مقالنا هذا في فقرة أو فقرتين منحى فيه شيء من التعمق في طرح الفكرة حول اللغة الشكسبيرية، لالشيء وإنما لنتعرف، أو لنقدم لمن لم يختبر شكسبير عن قرب معرفة بسيطة عن لغته ومن أين استمدها، ولماذا استخدمها!

وأستعير هنا ما قاله أحد النقاد الفنيين من الباحثين في فلسفة الجمال ألا وهو «جورج براند» -الكاتب الدانمركي- الذي بزغ بين أوائل القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، والتي ما تزال آراؤه حتى الآن في مقدمة الآراء عند من يرجعون بالفن والأدب إلى أصول فلسفة الجمال وأصول الفلسفة على الإجمال.

ويرى «براند» أن الوحدة في العمل الفني شرط لازم ولكنه لا يحصرها في شروط الوحدة التي نصّ عليها الأقدمون، بل يفضل عليها أحيانًا وحدة الباعث والحركة ووحدة الجو الوجداني الذي يحيط بالأمكنة والحوادث والشخوص ويعرض «براند» للعناية باللفظ فلا ينفي أنّ شكسبير كان يتخير اللهجة الخطابية في أشعاره ومسرحياته، وإنما يعزو ذلك إلى حكم الموقف الذي لا فكاك منه بعد انتقال التعبير من اللاتينية إلى الكلمات السكسونية فالإنكليزية، فليس من الفن ولا من التأثير أن تأخذ الألفاظ السوقية لتضعها على حالها في موضع اللغة التي قدستها التقاليد ودرجت عليها أساليب النخبة الأفذاذ من نوابغ الشعر والنثر والحكمة، وهذه العناية بسوق الألفاظ في مساق الخطابة والتأثير هي الموازنة التي

لابد منها لمجاراة الأدب السلفي في مجاله، وما زالت مراعاة المقام في كل كلام شرطًا من شروط الفن الأصيل كيفما اختلفت عليه الموازين والآراء.

ومدرسة الفن للفن لا تغيب عن هذا المعترك الذي تتلاقى فيه الآراء أو تفترق حول الفن والفكر، أو الفن والأخلاق، أو الفن المستمد من أعماق الروح، أو الفن الذي ينقل عن الطبيعة ويلتقط منها نماذج الصور والألوان. وإمام هذه المدرسة في الأدب الإنكليزي «والتر باتر» الذي يلقب بالكاتب المرصعّ لأنه يجري الكتابة مجرى العقود فيما تنظمه من الفصوص والجواهر على تناسب الأحجام والألوان.

عند باتر أنّ مدرسة الفن للفن تجد رضاها في شكسبير، لأن رواياته «توليفة» من النفوس البشرية تمتزج وتتفرد كما تمتزج أشعة الطيف الشمسي مع الحركة السريعة أو الحركة البطيئة، لا تنافر بينها في امتزاجها، ولا يتراءى عليها التنافر وهي منفردة إلا ريثما تتحول من مادة صبغية إلى صورة متناسقة التلوين والتظليل.

وإن القارئ ليمعن في استطلاع هذه الآراء فيجتزئ منها الأمثلة الكافية أو يطيل الأمد في الاستقصاء والإحاطة، لأن الكتّاب الذين عرضوا لنقد شكسبير في لغات الحضارة يُعدّون بالمئات، ولكنه يعلم كلما أمعن في الاستطلاع أن مقاييس الفن تستهدف للتعديل والتنقيح كلما اقتربت من عبقرية نادرة بين عبقريات الفنون، وإن مقال شاعرنا المتنبي عن قصائده:

**أنام ملء جفوني عن شواردها**

**ويسهر الخلق جراها ويختصم**

يصدق على كل عبقرية تخلق الفن والفن لا يخلقها.

والكلام على أداته من وجهة الألفاظ والمفردات مسألة إحصاء، إذا كانت مفرداته تُحسب بالأرقام وتزيد على المفردات في كتاب كل أديب استخدم اللغة الإنكليزية من قبل القرن السادس عشر إلى اليوم، ويبلغ عددها ستة عشر ألف كلمة، يدخل منها في معجماته الخاصة التي تعرف باسم مصطلحات شكسبير أكثر من عشرة آلاف.

وسرٌ هذه الكثرة أنّ شكسبير كتب في العصر الوسيط بين ابتداء الكتابة باللغة الإنكليزية وبين شيوعها، والاقتصار عليها في موضوعات الفن والثقافة وسائر الموضوعات.

أما عن أسلوبه في تركيب المفردات فالغالب عليه في أول عهده بالتأليف المسرحي أن يجنح إلى التفخيم والتأثير وأن يودع الجملة غاية ما تحمله من المعنى الصريح والإشارات الخفية.

وكان من الطبيعي أن تغلب عليه هذه

النزعة في أول عهده بالتأليف للمسرح لأنه كتب للمسرح في عهد لم تخلص فيه الأذهان من بقايا قصص البطولة والقداسة، وبدأ كتابته باللغة الدارجة، فلم يكن في وسعه أن يُحلها محل اللاتينية وأن ينزل بها من أحاديث البطولة والقداسة دون أن يمسح عنها غبار الابتذال والسوقية بشيء من تفخيم الخطاب والمجاز، وأكبر الظن أنه لم يكن طليق الرغبة في هذه النزعة لأنها كانت شعار المسرح على ألسنة أقطابه وأصحاب الرأي وأصحاب الرأي والعمل في توجيه التمثيل والتأليف ومنهم «إدوارد ألين» صاحب القيادة في هذه الصناعة يوم بدأ شكسبير في تأليف المسرحيات، ولا تجوز المسرحية امتحانها عنده حتى يكون لها لفظ رنان يملأ الآذان وحركة دائمة تشغل الآذان، وهو شعار كان شكسبير يؤمن بضرورته في بعض المسرحيات التي لا غنى فيها عن الروعة والتأثير.

إن لغة شكسبير لم تُقدّ من صخر. لكن السينما عندما تأخذ مسرحية لشكسبير لتضمّها إليها، تصطدم باللغة..

رغم أنّ شكسبير «يقدم» للسينما مفردات اللغة التي تحتاجها؛ فالسينما تعبد الحوار الجريء الذي يصل إلى حدّ الوقاحة في بعض الأحيان، وعند شكسبير حوارات حكائية مغلقة بطابع حسيّ. وهذا ما يناسب السينما تمامًا. وفي المسرح، وخاصة عند شكسبير هناك «الكلام الجانبي» الذي يتوجه فيه الممثل إلى المشاهدين، ويفضي إليهم بما يكنه من أسرار، وقد استفاد المخرج (ريتشارد لونكرين) من هذه الميزة، فجعل الممثل في فيلمه (ريتشارد الثالث) يجعل كلامه الجانبي موجهًا إلى الكاميرا، أي إلينا نحن المشاهدين، وهذا ما أضفى حميمية بين المشاهد وريتشارد.

ومع ذلك تبقى اللغة الشكسبيرية غير مناسبة للسينما، في بعض الأحيان، وهنا يقع المخرج السينمائي في أزمة حقيقية: فإما أن يقُدم النص كاملاً، فيأتي الفيلم، نتيجة لذلك، مفعمًا ومثقلاً بالكلمات، وهذا ما لا يناسب السينما، وإما أن يقتطع أجزاء من ذلك الحوار، ويحوله إلى لغة بصرية، مع المحافظة على روح شكسبير، كما هي في النص الأصلي.

وأحيانًا كثيرة، يقع المخرج في مطب المفارقات المضحكة أحيانًا؛ بين اللغة -أو الحوار الشكسبيري- وبين المكان والزمان الذي يحددهما لفيلمه. فمثلاً في مسرحية (ريتشارد الثالث) التي أخرجها «ريتشارد لونكرين» سينمائيًا، نرى الأحداث تقع في الثلاثينات من هذا القرن، ونرى ريتشارد الثالث مرتديًا زيًا عسكريًا (يذكرنا منظره هذا بهتلر أو بموسيليني)، وهو يمتطي

سيارة جيب ويقول: «أقايض مملكتي مقابل حصان» نلحظ هذه المفارقة المضحكة بين كلمة «حصان» والسيارة الجيب التي نراها أمامنا على الشاشة. لكن المخرج يعزي هذه المفارقات بين اللغة والصورة في الفيلم إلى أنّ المسرحية هي في الأساس تحمل طابع الفكاهة، وقد جعل فيلمه مفعمًا بالمشاهد الفكاهية، المتعة ولكنه -رغم هذا- قام بحذف بعض حوارات المسرحية كيما يجعل الفيلم سريعًا في تنقل مشاهده وحركة أبطاله. وهنا يقوم لونكرين بعملية موازنة بين ما هو مسرحي، وما هو سينمائي. ومع ذلك حقق لونكرين فيلمًا سياسيًا تشويقيًا جميلاً. والفيلم عبارة عن إسقاط تاريخي يتنبأ بما سيحل ببريطانيا إذا ما وصل هتلر إلى السلطة وفاز بالحرب.

وأيضًا من العقبات التي يصطدم بها المخرج في تصديه للغة شكسبير، هي كيفية إيجاد ممثلين يستطيعون أن «يلكنوا» هذه اللغة جيداً، ومن «يتقن» سماع اللفظ الإنكليزي عند الممثلين الشباب الذين يؤدون شخصيات شكسبيرية في السينما الحديثة جداً يستطيع أن يرى عدم مقدرة هؤلاء الممثلين على أداء هذا اللفظ متقنًا، فتختلط «اللكنة» الإنكليزية «باللكنة» الأمريكية، وهذا ما نراه واضحًا في فيلم (روميو وجولييت) الأخير للمخرج «باز لورمان» الذي أدى فيه دوري البطولة (ليوناردو دي كابريو) في دور (روميو) و(كلير دينس) في دور (جولييت)، وكيما لا يجعلنا (لورمان) نشعر بعجز ممثليه عن اللفظ الصحيح، نراه يخترع حيلاً بصرية تصرفنا قليلاً عن الحوار؛ فهو قد جعل البطلين لأول مرة أمام حوض سمك، حيث يرى روميو وجه جولييت لأول مرة من وراء زجاج حوض السمك، ويجعل حوار الشرفة الشهير الذي يجمع بين روميو وجولييت بعد تعارفهما يدور في بركة سباحة.

يقول المخرج الشاب أوليفر باركر مخرج فيلم (عطيل) -١٩٩٦- أن فيلمه جاء أمينًا بحوالي ٦٠٪ من النّص الأصلي، حيث اقتطعت مشاهد وحوارات وأضاف أخرى جديدة، وهو يختلف عن فيلم (عطيل) الذي أخرجه ستيوارت بيرج عام ١٩٦٥، وقام بدور البطولة فيه (لورانس أوليفيه): «رغم التزامي بالأماكن، كما جاءت في النص الأصلي، وقد فعلت ذلك لأن الزمن قد تغير، لقد حاولت أن أكون أمينًا لروح الزمن أكثر من الحوار ذاته، ولذا جاء أداء (لاري فيشرن) لشخصية عطيل مختلفًا عن أداء (أوليفيه) لها» فباركر نقل النص المسرحي سينمائيًا، فاستدعى هذا التغيير في المشاهد والحوار، بينما التزم «بيرج» الأداء المسرحي، فجاء الفيلم فيه الكثير من المسرح، والقليل من السينما. ولهذا كان فيلم «باركر» أكثر معاصرة من فيلم «بيرج».

وأذكر هنا حادثة طريفة وقعت مع

مخرج فيلم (روميو وجوليت) لورمان، عندما عرض النصّ السينمائي للمسرحية لشركة Twentieth Century Fox التي قالت للورمان بعدما وافقت على القصة والنص: «هل بإمكانك أن تجعل الشخصيات تتحدث الإنكليزية؟» لأن لورمان أصرّ على النص الإنكليزي الشكسبيري دون أي اقتطاعات منه. لأنه يتفق مع ما قاله الشاعر البريطاني الراحل «تيد هيوز» في إن لغة شكسبير هي لغة «الحاضر» وليست لغة «الماضي». ويقول «لورمان»: بإن شكسبير «يخلق الكلمات ويغيرها، ثم يخلطها»، يقول «آل باتشينو» عن فيلمه «البحث عن ريتشارد» بأنه أراد أن يفجر لغة شكسبير المعتقة، وهو يسأل المارة عمّا يعرفونه عن مسرحية ريتشارد الثالث، ويسألهم فيما إذا كانت اللغة هي العائق الذي منعهم من التواصل مع هذه المسرحية!!

ومن اللغة ننتقل إلى مواقع المشاهد في مسرحيات شكسبير التي تحولت إلى أفلام سينمائية. لقد أضفت السينما على مسرحيات شكسبير مناخًا بيئيًا واجتماعيًا نابضًا بالحياة -كما سبق وأسلفنا- فالمكان في السينما أوسع منه على خشبة المسرح، وما يستطيع المخرج عبر كاميرته نقله للمشاهد السينمائي لا يستطيع المخرج المسرحي نقله للمشاهد المسرحي، لهذا كان لدى المخرج السينمائي الحرية الكبيرة في التنقل عبر المشاهد المتنوعة بسرعة كبيرة. «فكينيث براناغ» يبني ديكورات هائلة ليضفي على فيلمه (هاملت) هالة من الفخامة والروعة، ويجعل (لورمان) مشاهد فيلمه (روميو وجوليت) تدور في أماكن واقعية في -مكسيكو سيتي ولوس أنجلوس وريو- وفي شوارع هذه المدن نرى السيارات والمسدسات التي يحملها أبطال الفيلم بدل السيوف، وينتقل (آل باتشينو) في فيلمه (البحث عن ريتشارد) بين عشرات الأماكن، ويصور مئات اللقطات ليجعل فيلمه «نابضًا بالحياة الطبيعية»، ويأخذنا إلى مكان مولد شكسبير، وإلى المكان الذي عرضت فيه مسرحية (ريتشارد الثالث) للمرة الأولى، فباتشينو يحاول أن يجعل من شكسبير كاتبًا مسرحيًا معاصرًا يعيش في أواخر القرن العشرين. لقد واءم باتشينو في فيلمه هذا بين الوثائقي السينمائي وبين المسرح.

وقام أيضًا لوكرين مخرج فيلم (ريتشارد الثالث) بتغيير مشاهد المسرحية -مع الاحتفاظ طبعًا بروح النص- فاختلق محطة بنزين، ومبنى لشركة شيل -وجعل القصر الملكي يقع بالقرب من نهر التايمز..

ولكن تغيير المشاهد وإضافة مشاهد أخرى عليها ليست بالأمر الجديد. فعندما ظهرت الطبعة الأولى من مجموعة شكسبير، وليس فيها علامات تدل على

انتقال المناظر أو على أماكنها، واجتهد نيقولاس راو(١٦٧٤-١٧١٨) في تدارك هذا النقص في طبعته المهذبة لهذه المجموعة، فأصاب وأخطأ وفتح الباب للتعديل والتنقيح في تقسيم المشاهد بل لكتابة بعض أجزائها على نمط آخر يوافق تطور المسرح وتطور لغة الخطاب وتطور اللغة والمتكلمين بها في استعمال المفردات بين جيل وجيل.

وانفتح الباب للتعديل والتنقيح فكان الممثل «جاريك» يُعيد كتابة بعض المشاهد ويجاوز ذلك إلى تحويل الروايات من المأساة إلى الملهاة، كما صنع في ختام مسرحية (روميو وجولييت) وجاء على آثاره أناس من الممثلين والمخرجين، فقدموا وأخروا في المناظر وغيروا وبدلوا في الحوار والخطاب، وأدخلوا الموسيقى والرقص إلى بعض المواقف بدلاً من الأغاني والأناشيد أو تلحينًا لما يصلح منها للرقص والإيقاع.

وفي أواخر القرن العشرين خطر لأحد الممثلين البارعين البريطانيين وهو السير «باري جاكسون» أن يمثل (هاملت) بملابس العصر الحاضر، فقوبلت فكرته بالاستغراب ولكنها لم تُعدم من النقاد المعدودين من يحبذها ويستكثر من تطبيقها، وقال أحدهم وهو (هيورت جريفين) ما معناه إن هذا التمثيل بالملابس العصرية قد أظهر الجانب الإنساني الخالد في (هاملت).

فيما يلي أعرض بعض الأفلام الحديثة التي نقلت نصوص شكسبير المسرحية إلى السينما:

**• البحث عن ريتشارد:**

**إخراج: آل باتشينو**

**بطولة: فانيسا رد غريف - آل باتشينو- أليك بادوين.**

لماذا ريتشارد الثالث الآن؟ يقول آل باتشينو مجيبًا على هذا السؤال بإنّ في شخصية ريتشارد من النذالة ما أغراه في تحويله إلى السينما، خاصة وأن شكسبير قد أضفى عليه سمة إنسانية هامة، ألا وهي الضمير. الأمر الذي جعله يدرك تمامًا ما يقوم به. ولقد اشتغل باتشينو على الفيلم قرابة الثلاث سنوات والنصف. وانتقل إلى الأماكن التي صورت فيها هذه المسرحية لأول مرة، وإلى مكان مولد شكسبير ، واستطاع أن يطوّع اللغة ويجعلها مفهومة في هذا العمل، يقول باتشينو: «إن المشاهد العادي يجد نفسهُ ضائعًا لا يعرف ما الذي يجري أمامه؛ لماذا تقوم هذه الشخصية بهذا الفعل أو ذاك، وكل الذي قمت به هو أنني أقمت ممرًا جعلت المشاهد يعبره، ليجد فيه أجوبته على كلّ أسئلته التي طرحها على نفسه»، وهذا ما

نراه في المقابلات التي أجراها باتشينو نفسه مع بعض الناس العاديين في الفيلم، حيث -كما أسلفنا في القول- جاء نصف الفيلم بأسلوب وثائقي.

**• روميو وجولييت:**

**مأساة القرن العشرين:**

**تمثيل: كلير دنيس -ليوناردو دي كابريو**

**إخراج: باز لورمان ١٩٩٧**

**يعتبر فيلم** «باز لورمان» رابع فيلم أمريكي عن المسرحية في السينما الناطقة بعد فيلم (جورج كيوكر) العام ١٩٣٥، وفيلم (قصة الحي الغربي) إخراج (روبرت وايز وجيروم روبنز) العام ١٩٦٠، وفيلم (فرانكو زيفريللي) العام ١٩٦٧، وقد رشحت الأفلام الأربعة لعشرين أوسكاراً، وفاز الثاني بعشر والثالث باثنين، ورشح فيلم (لورمان) لأوسكار أحسن ديكور، لكنه لم يفز. لكن الفيلم عرض في مهرجان برلين عام ١٩٩٧ وفاز (ليوناردو دي كابريو) بجائزة أحسن ممثل. وقد تكلف الفيلم حوالي عشرين مليون دولار، وحقق إيرادات تجاوزت الـ ٧٥ مليون دولار، وبهذا أصبح أنجح الأفلام الشكسبيرية في تاريخ السينما من حيث الإيرادات.

(وقد تكون مصادفة في أن يتم إنتاج الفيلم بعد مرور أربعمائة سنة على نشر مسرحية (روميو وجولييت) للمرة الأولى عام ١٥٩٧)

يتبع المخرج التسلسل الدرامي ذاته للمسرحية مع اختصار ثلث الحوار تقريباً ويعتبر الفيلم من نماذج «السينما الخالصة» رغم التزامه بالحوار الأصلي في أغلب المشاهد ويتحقق «النقاء» السينمائي من استحالة الفصل بين شريط الصوت وشريط الصورة، والاعتماد على شريط الصورة، والاعتماد على شريط في التعبير عن الرؤية العصرية للمسرحية.

إنه حوار المسرحية نفسه، ولكن بدلاً من الكورس والخاتمة نرى نشرة أخبار التلفزيون، وهما العائلتان نفسهما وبالإسم نفسه (مونتاجيو) و(كابيلوت) ولكن بدلاً من عائلتي «فيرونا» الإيطالية في عصر الإيقاع الزراعي نرى عائلتين في مكسيكو سيتي تملك كل منهما شركة كبرى من الشركات متعددة الجنسية.

وفي العلاقة بين الحسّي والروحي؛ بين روميو وجولييت نرى (لورمان) يؤكد كما أكد (زيفرللي) من قبل ثلاثين عاماً على وجود علاقة حسية بين البطلين؛ رغم أنّ الأول قد جعل هذه العلاقة تُتم بعد زواج الاثنين، بينما قام (زيفرللي) بدمج الحسي

والروحي في التعبير عن الحب بين روميو وجولييت على نحو إنساني عميق (والجدير ذكره أن التفسير التقليدي كان يصر على عفة الحب الرومنسي).

ويهاجم (لورمان) بعنف النفاق الديني السائد في عالم التسعينات، حيث نرى تماثيل السيد المسيح والعذراء تنتشر في المدينة رغم العنف السائد في شوارعها، بل نجد رسم العذراء على المسدسات، وكم من الجرائم ترتكب باسم الدين، والدين منه براء. وكأن الدين يصبح شاهداً -في هذا الفيلم- على كل هذه الجرائم لكنه لايستطيع فعل شيء.

هاملت:

**الأمانة للنص الأصلي:**

**إخراج: كينيث براناغ.**

**تمثيل: كينيث براناغ -شارلتون هيوستين- كيت ونسليت -روبرت وليامز**

طُرح سؤال على «كينيث براناغ» مفاده «ما الذي أعطتك إياه السينما ولم يعطه لك المسرح؟» ويقول «براناغ»: «أعتقد أنّ السينما أعطتني الكثير في نقل أحاسيس هذه الشخصية بشكل أعمق وأستطيع القول: إني نقلت الحياة الداخلية لهذه الشخصية، وأيضاً استطعت عبر المونتاج المتوازي أن أقول إنّ العلاقة بين «أوفيليا» و«هاملت» كانت مبنية على أساس جسدي».

لقد برع براناغ في استخدام الكاميرا، فجاء التصوير آيةً من الجمال والعمق، فهو قد استخدم وضعيات أمامية كاملة، ولقطات طويلة جداً، والتقط عبر الكاميرا تعابير الانفعال في مشهد التمثيل المسرحي الشهير داخل المسرحية، وكلها لقطات مقربة؛ متسارعة.

❖ ❖ ❖

# الموسيقا والغناء في الأندلس



أحمد بوبس *

*لا شك أنّ حركة الموسيقا والغناء في الأندلس، تمثل أحد أهم العصور الذهبية للموسيقا العربية، بل ربما كانت أهم مرحلة مرت بها موسيقانا العربية، فالموسيقا في الأندلس شهدت ازدهاراً شمل جميع نواحيها سواء في الجانب الإبداعي المتمثل بالتلحين والتأليف الموسيقي أو العزف، أو في الجانب العلمي الموسيقي، حيث شهدت الموسيقا في الأندلس الكثير من التطوير في بنيتها، كما شهدت ابتداع العديد من القوالب الموسيقية الغنائية الجديدة من أهمها (الموشح) و (النوبة) وظهرت الكثير من الأبحاث والدراسات الموسيقية.*

---

(*) أحمد بوبس: صحفي ومحرر في جريدة الثورة
- العمل الفني: الفنان زهير حسيب

وفي كل ذلك برز العديد من الأعلام الموسيقيين الكبار. و (زرياب) ليس الوحيد بينهم. فهناك أسماء كثيرة لاتقل أهمية عنه. وسوف نتعرف عليهم في الصفحات القادمة.

**النهضة الموسيقية في الأندلس:**

ركّزت الكتب والدراسات الكثيرة التي تحدثت عن الموسيقا والغناء، على النهضة التي شهدتها الحركة الموسيقية، وعلى زرياب ودوره فيها. لكنها لم تتعرض للكيفيّة التي كانت عليها هذه الحركة في بدايات قيام الدولة العربية بالأندلس، ولم تذكر كيف كان شكل الغناء والموسيقا وأساليبهما. وأغلب الظن أن الغناء الذي ساد في الأندلس أول عهدها، كان نفسه الغناء المنتشر في المشرق العربي، والذي كان أساسه غناء القصائد.

فالعرب الذين ذهبوا إلى الأندلس، وخاصة الأمراء والقواد والعسكريون، لاشك أنهم أخذوا معهم جواريهم وقيانهم والموسيقيين والمغنيين الذين كانوا يعيشون في كنفهم وهؤلاء حملوا معهم فن الغناء الشرقي، بما في ذلك زرياب.

ومن أوائل الأسماء التي وصلتنا من أعلام الغناء في الأندلس علون اليهودي.. وكان هذا قبل وفود زرياب إلى الأندلس بنحو عشرين سنة أو يزيد.

وظلت الحركة الموسيقية في بداية نشوء الأندلس العربية في حدود ضيقة لسببين أولهما أن الحكام في تلك الفترة كانوا منصرفين إلى توسيع رقعة الدولة العربيّة في الأندلس وإلى توحيد أركانها، وبالتالي لم يكن لديهم وقت للالتفات إلى الموسيقا والغناء، والسبب الثاني قوة النزعة الدينية للولاة والأمراء الأوائل.



وعلى سبيل المثال، شهدت الموسيقا تضييقاً عليها في عهد هشام الأول (٧٨٨-٧٩٦) بسبب ورع هشام، وإحاطة فقهاء المذهب المالكي به. وكان نفوذهم كبيراً. والموسيقا في نظر هؤلاء محرّمة. لكن الحكم الأول (٧٩٦-٨٢٢م) رفض سيطرة الفقهاء وسمح للموسيقا والغناء بالانتشار والازدهار. وكذلك الأمر في عهد عبد الرحمن الثاني (٨٢٢ - ٨٥٢م) ظلت الحركة الموسيقية مزدهرة رغم نفوذ الفقهاء، واستمرت كذلك فيما بعد.

وظهرت في الأندلس مدرستان موسيقيتان مهمتان:

**مدرسة قرطبة:**

ازدهرت حركة الموسيقا والغناء في قرطبة ازدهاراً كبيراً في أواخر عصر الخلافة، وخاصة في عهد الحاجب المنصور (٩٧٧- ١٠٠٢م) فكثر فيها المغنون والموسيقيون وعلماء الموسيقا.

**مدرسة إشبيلية:**

ازدهرت فيها الموسيقا في عهد المعتمد العبادي (١٠٤٠- ١٠٩١م). واشتهرت بصورة خاصة بصناعة الآلات الموسيقية.

وتجلّى ازدهار الحركة الموسيقية في الأندلس بأربعة مظاهر:

١ - انتشار الغناء.

٢ - ظهور الموسيقيين الكبار

٣ - تطور الآلات الموسيقية

٤ - ظهور قوالب جديدة في الغناء العربي

## الغناء في الأندلس

انتشر الغناء في الأندلس انتشاراً لا مثيل له قبل ولا بعد. فكان الطرب في كل مكان، في القصور والبيوت وأماكن اللهو، وحتى في الشوارع. وكان الغناء في العهود الأولى للغرب الأندلسي، وقبل زرياب وحتى زمانه، هو نفسه الغناء في المشرق العربي. وكما ذكرت قبل قليل، فإن المغنيين الذين قدموا إلى الأندلس من المشرق، حملوا معهم أساليب المشارقة في الغناء. تلك الأساليب التي ابتدعها ابراهيم الموصلي وابنه اسحق والمهدي وغيرهم وكان غناء الشعر العربي الفصيح هو السائد في تلك الفترة وهذا الغناء الذي كان قائماً على القصائد العربية الموزونة والمقفاة لفطاحل الشعر العربي، انتشر انتشاراً واسعاً في الأندلس في عهودها الأولى.ولقد استطاع الغناء الأندلسي هذا ، أن يساهم في نشر الأدب العربي، وزيادة تأثيره خارج حدود الأندلس، فوصل هذا التأثير إلى أوروبا، وأجلى صور هذا التأثير، كانت على الشعر الفرنسي فقد كان الشعر الفرنسي قبل ذلك غير مقفى. وظهرت التقفية في هذا الشعر بعد اختلاط الأندلسيين والفرنسيين أيام الازدهار العربي في الأندلس، وعن طريق الغناء، تأثر الشعر الفرنسي بالشعر العربي[1].

وفي الأندلس كثر المغنون والمغنيّات كثرة لافتة للنظر. ومن المغنين الذين برزوا في الأندلس، يقف زرياب في مقدمتهم. وهو الذي برع في التفنن بالغناء. وكان يحفظ زهاء عشرة آلاف مقطوعة من الأغنيات الراقية التي اشتهرت بعده. وظلّ المغنون يرددونها بعده لزمن طويل. وغير زرياب برز من مغنيي الأندلس عبد الوهاب الحاجب الذي كان فريد عصره ووحيد زمانه في براعته في الغناء وعذوبة الصوت، وحسن الأداءكذلك ابن الصائغ السرقسطي المطرب والأديب.

ومن المغنيّات اللواتي سطع نجمهن حمدونه ابنة زرياب، وهندية، وغزالان، وعلم، التي كانت من مغنيّات القصور، وقمر جارية ابن الحجاج اللخمي صاحب إشبيلية. وكانت قمر هذه تؤلف الشعر بنفسها ثم تغنيه. ومن نظمها وغنائها مقطوعة في مولاها ابن الحجاج تقول فيه:

**ما في المغارب من كريم يرتجى**

**إلا حليف الجود ابراهيم**

**إنّي حللت لديه منزل نعمة**

**كل المنازل ما عداه ذميم**

وكان الأمير أو وجيه القوم، إذا سمع بمغن أو مغنية، ضمّها أو ضمه إليه. من ذلك المغنية هند جارية محمد بن عبد الله الشاطي، وكانت هند شاعرة تناظر الشعراء. وقد قال أحدهم يدعوها إلى زيارته:

**يا هند هل لك في زيارة فتية**

**نبذوا المحارم غير شرب السلسل**

**سمعوا البلابل قد شدت فتذكروا**

**نغمات عودك في الثقيل الأول**

فأجابته:

**يا سيداً حاز العُلا من سادة**

**شُمُّ الأنوف من الطراز الأول**

**حسبي من الإسراع نحوك أنني**

**كنت الجواب مع الرسول المقبل**

وكان محمد سعيد القاضي في زيارة لصديق له، فغنت جارية صاحب المنزل قائلة:

**طابت بطيب لقائك الأقداح**

**وزها بحمرة خدك التفاح**

**وإذا الربيع تنسمت أرواحه**

**غنّت بعرف نسيمك الأرواح**

**إذا الحنادس ألبست ظلماؤها**

**فضياء وجهك في الدجى مصباح**

فطرب القاضي طربًا عظيمًا. وبلغ إعجابه بالأبيات درجة دفعته لكتابتها على باطن كفه.

وهكذا نجد أن الأندلسيين هاموا جميعًا بالغناء، فكان يسمعه الأمير والوالي والغني والفقير وحتى الفقيه منهم.

### أعلام الموسيقا في الأندلس

ما كان للموسيقا والغناء في الأندلس أن يزدهرا، لولا وجود موسيقيين كبار، أحاطوا بفنون الموسيقا من جوانبها كافة، ومن ناحيتيها العلمية والعملية.

ففي الجانب العلمي، طور الموسيقيون الأندلسيون في بنية الموسيقا. ووضعوا الكتب والدراسات في مختلف مواضيع الموسيقا المنهجية والعلمية والتاريخية.

وأصبحت الموسيقا في الأندلس علمًا هامًا. اعتبره الأندلسيون فرعًا من (الرابوع) الذي يضم علوم الفلك والحساب والهندسة إلى جانب الموسيقا، بينما اعتبر (إخوان الصفا) الموسيقا فرعًا من الفلسفة. وهكذا لم يكن أي عَلَم من أعلام الموسيقا الأندلسية مجرد موسيقي، بل كان يحمل إلى جانب الموسيقا أحد الألقاب العلمية. كأن يكون طبيبًا أو فلكيًا أو عالمًا بالهندسة إلى جانب الموسيقا.

أما من الناحية العملية، فقد ابتدع الموسيقيون الأندلسيون فنونًا جديدة في الموسيقا والغناء.

ومما ابتكروه الغناء الجماعي (الكورال). واستخدموا فرقًا موسيقية كبيرة (أوركسترا) وابتدعوا لونين غنائيين جديدين تمامًا على الغناء العربي، هما الموشح والنوبة الأندلسية. كما اخترعوا العديد من الآلات الموسيقية الجديدة.

وألفوا الكثير من الموسيقا الآلية وسوف نأتي على كل ذلك بالتفصيل.

وأمام هذه النهضة الموسيقية الكبيرة التي شهدتها الأندلس، كان لابد من ظهور الكثير من العازفين البارعين على مختلف الآلات الموسيقية. ولكن هؤلاء لم يخلدهم التاريخ، لأن خدماتهم الموسيقية آنية ومحدودة بتنفيذ إبداعات الآخرين، سيما وأنه لم يكن في الماضي أجهزة تسجيل، تحفظ إبداعاتهم، خاصة في العزف الإفرادي.

وسوف نتوقف فيما يلي مع عدد من أعلام الموسيقا في الأندلس، والذين يقف زرياب في مقدمتهم.

### زرياب

زرياب.. واحدٌ من الأعلام الكبار للموسيقا العربية في الأندلس. بل هو أهم الموسيقيين الأندلسيين، بما أبدع من ألحان بديعة، وبما حباه الله من صوت جميل ساحر، وبما وهبه من قدرة على الحفظ والاستيعاب في ذاكرته. ويقال أنه كان يحفظ عشرة آلاف من الأغنيات الراقية. يضاف إلى ذلك أنه كان شاعرًا مجيدًا.

من أهم الإنجازات الموسيقية التي قام بها زرياب في الأندلس، إنشاء مدرسته الموسيقية بمدينة قرطبة، وكان لهذه المدرسة الأثر الكبير على النهضة الموسيقية التي شهدتها الأندلس، ولقد طبّق زرياب

في مدرسته أحدث ثورة في تعليم الموسيقا، فأصبح الطلاب ينتظمون في صفوف ويخضعون في نهاية الفصل الدراسي لامتحان، بعد أن كان هاوي الموسيقا يتتلمذ على يد موسيقي قديم بشكل فردي، ويتعلم بأساليب قديمة.

كانت الطريقة المتبعة في تعليم الموسيقا قبل زرياب تعتمد على تكرار أستاذ الموسيقا اللحن أمام تلميذه حتى يستوعبه، أما زرياب فطبق منهاجًا جديدًا، قسم فيه تعليم الألحان إلى ثلاث مراحل.

**١ - المرحلة الأولى:**

يتعلّم الطالب فيها النص الشعري المغنى، ويجيده لغويًا وعروضيًا حتى يجيد قراءته بشكل سليم.

**٢ - المرحلة الثانية:**

يتعلّم الطالب فيها لحن الأغنية بصورة بسيطة ويطابق بين اللحن والشعر المغنّى

**٣ - المرحلة الثالثة:**

يتعلّم الطالب الزخرفة والتنسيق وكافة أساليب الغناء من مد وترجيع، وكافة المحليّات الفنية الأخرى.

أما طريقة زرياب في اكتشاف الأصوات الجميلة فكانت مبتكرة، إذ كان يُجلس الطالب على مقعد عال، ثم يطلب منه أن يصيح بكل ما أوتي من قوة، وبعد ذلك يُطلب منه نطق (آه) ممدودة على درجات السلم الموسيقي، ليكتشف المساحة الصوتية عنده .وعلى ضوء ذلك يقرر صلاحيته للغناء أو عدمه.

وأنشأ زرياب في مدرسته العديد من الفرق الموسيقية الكبيرة والصغيرة، وطبّق الغناء الجماعي (الكورال)

**إضافة الوتر الخامس للعود**

زرياب هو صاحب الوتر الخامس في العود وهو ما يستخدمه الموسيقيون هذه الأيام، وقبله كان العود رباعي الأوتار، وقبل الحديث عن وتر زرياب، لا بدّ من الإشارة أن هذه ليست المرة الأولى التي أضيف للعود وترًا خامسًا، فقد سبقه إلى ذلك كل من الكندي والفارابي. أما الكندي، فأضاف وترًا خامسًا وكان موقعه بعد وتر (الزير) وسماه (الزير الثاني). والفارابي أضاف وترًا خامسًا على عوده. وكان موقعه أيضًا بعد الزير وأطلق عليه اسم (الحاد).

لكّن زرياب وضع وتره في الوسط، فوقه وتران وتحته وتران. وتقول الروايات أن القدماء وضعوا أوتار العود على عدد الطبائع الأربعة لجسم الإنسان، وهي (الصفراء والدم والسوداء والبلغم). وجاء زرياب ليضيف وترًا خامسًا يقابل النفس أو الروح ووضعه وسط الأوتار وصبغه باللون الأحمر تمييزًا له عن بقية الأوتار. وهذا كلام قيل لكن من وجهة نظر موسيقية، فإنّ زرياب أضاف الوتر الخامس من أجل زيادة السعة الموسيقية للعود، وليس أكثر من ذلك.

وفي الواقع، فإن محاولات زيادة وتر خامس للعود كثيرة قبل زرياب والكندي والفارابي. فعلى جدران قصر الحير الموجود واجهته في المتحف الوطني رسومات لعود بخمسة أوتار. وقصر الحير أقدم من زرياب بكثير، وفي الكتاب الفرنسي الذي يحمل عنوان (MUSICEN ATRAVERS LES TEMPS) الكثير من الرسوم لأعواد ذات خمسة وسبعة أوتار. ومن إضافات زرياب أيضًا استخدامه مضربًا من قوادم النسر عوضًا عن رقائق الخشب التي كانت مستعملة قبله.

ويقول كتاب الأغاني أن زرياب اطلّع على كتاب موسيقي قديم، فاستطاع فك رموزه وفهم أسراره. وهذا الكتاب فتح أمامه آفاقًا واسعة في الموسيقا، لكنّ عبقرية زرياب تجلّت بابتكار قالب موسيقي غنائي جديد لم تكن الموسيقا العربية تعرفه من قبل وأعني (النوبة الأندلسية).

## أعلام آخرون:

### ابن باجة:

ابن باجة واحد من الأعلام الكبار في الموسيقا الأندلسية. وكان إلى جانب ذلك طبيبًا وفيلسوفًا، وله أربعة وعشرون كتابًا في الطب والفلسفة والعلوم الطبيعية، واسمه الحقيقي أبو بكر محمد بن يحيى بن الصائغ النجبي السرقسطي، أما باجة: فهي بلدة في شمال افريقية ينتهي نسبه إليها، وأما ولادته فكانت بمدينة سرقسطة الأندلسية في نهاية القرن الحادي عشر ،وعندما سقطت سرقسطة بأيدي الإسبان عام (١١١٨م) رحل إلى إشبيلية، فعاش القسم الأول من حياته في ظل حكم بني عبّاد، والقسم الثاني من حياته في ظل حكم المرابطين، ولقي رعاية كبيرة في ظل حكم المرابطين، ووصلت هذه الرعاية لدرجة تعيينه وزيرًا في حكومة المرابطين بمراكش تقديرًا لعلمه وفنه.

وفي الجانب الموسيقي حقق ابن باجة مكانة عالية فكان في المغرب العربي والأندلس بمكانة الفارابي بالمشرق العربي. ويقال أن نسخة كتاب (الموسيقي الكبير) للفارابي الموجودة في مكتبة مدريد قام ابن باجة بنسخها بيده

برع ابن باجة في العزف على العود، حتى قال عنه ابن أبي أُصيبعة في (طبقات الأطباء) :(إن ابن باجة جيّد العزف على العود)، ووضع ابن باجة الكثير من الألحان البديعة وفي ذلك وصفه ابن خلدون بقوله:( صاحب التلاحين المعروفة) وقال عنه ابن أبي سعيد المغربي المتوفي سنة(١٢٧٤م): (إلى ابن باجة تنسب الألحان المطربة بالأندلس) ورغم العداوة بين ابن باجة والفتح بن خانقان، فقد شهد له الأخير في كتابه (القلائد) بعلو كعبه في الموسيقا، وكما يبدو ، فإن عداوات ابن باجة لم تقتصر على ابن خانقان، بل كان له أعداء كثيرون ، دسو له السم في طعامه

بمدينة فاس فتوفي عام (١١٢٨م) وهناك روايات اخرى لوفاته.

**ابن عبد ربه:**

هو أبو عمر أحمد بن عبد ربه المولود في قرطبة سنة (٢٤٦ هـ - ٨٦٠م) وأهم ما قدمه للموسيقا كتابه (العقد الفريد) الذي تألف من خمسة وعشرين فصلاً، خصّ الموسيقا بأحدها، وضمن هذا الفصل أخبار الموسيقيين والمغنين في الأندلس والشرق العربي، ومما قاله في كتابه عن الموسيقا [إنها مراد السمع، ومرتع النفس، وربيع القلب، ومجال الهوى، ومسلاة الكئيب، وأنس الوحيد، وزاد الركب] ومما قاله أيضًا [وقد يتوصل بالألحان الحسان إلى خير الدنيا والآخرة، فمن ذلك أنها تحث على مكارم الأخلاق، من اصطناع المعروف وصلة الرحم، والذب عن الأعراض، والتجاوز عن الذنوب، وقد يبكي الرجل بتأثيرها من خطيئته، ويرقق القلب من قسوته...]

عاش ابن عبد ربه في بلاط الخليفة الأموي الأندلسي عبد الرحمن الثالث شاعرًا للبلاط. وله قصائد أطلق عليها (الممحصات) وهي قصائد في الوعظ والزهد، نظمها في أواخر حياته . توفي سنة (٣٢٨هـ - ٩٤٠م) متأثرًا بفالج أصابه

**ابن سبعين:**

موسيقي وأديب وفيلسوف عاش في حكم الموحدين، ولد سنة (٦١٤هـ-١٢٣٥م) في مرسية بالأندلس، واسمه الحقيقي محمد عبد الحق بن ابراهيم بن محمد المرسي الأندلسي، تعلّم في مرسيّة الموسيقا والأدب والفلسفة، وكان من عازفي العود البارعين، وضع كتابًا حمل عنوان (أسئلةوأجوبة) ضمنه إجابات على أسئلة فلسفية وينسب إليه خطأ كتاب (الأدوار في عالم التأليف) ولكنه في الحقيقة لعبد المؤمن الأرموي وتوجد من هذا الكتاب ثلاث نسخ باسم الأرموي نسختان في مكتبتي (نور عثمانية) و(فاتح) باستنبول، والثالثة بمكتبة القاهرة، وهناك نسخة منسوبة إلى ابن سبعين بمكتبة أحمد تيمور بالقاهرة، ولكنها تختلف عن النسخ الثلاث السابقة بتقديم بعض الفصول وتأخير بعضها



وتوفي ابن سبعين بمكة المكرمة، منتحرًا بقطع شريان ذراعه، وكان ذلك سنة (٦٦٩هـ - ١٢٩٠م)

**أبو الحكم الباهلي:**

هو أبو الحكم عبيد الله بن المظفر الباهلي، كان أديبًا وطبيبًا وموسيقيًا ولد في بغداد، ثم انتقل إلى دمشق وأنشأ فيها عيادة طبية، توفي سنة (٥٤٩ هـ أو٥٥١هـ) برع في العزف على العود، ووضع الكثير من الألحان وله كتاب في الموسيقا، وديوان شعر عنوانه (نهج الوضاعة في أهل الخلاعة)

**عبد الوهاب الحاجب:**

هو عبد الوهاب الحسين بن جعفر الحاجب، من أشهر موسيقيي الأندلس، كان عازفًا بارعًا على العود وشاعرًا ومغنيًا، وهبه الله صوتًا جميلاً، كما أبدع الكثير من الألحان البديعة التي نالت شهرة واسعة.

وإضافة إلى هؤلاء الأعلام كان في الأندلس موسيقيّون كثيرون، لكّن شهرتهم في العلوم الأخرى طغت على الجانب الموسيقي في حياتهم.

ومن أولئك العالم العربي عبّاس بن فرناس أول إنسان حاول الطيران، كان عالمًا بالرياضيات والطب والعلوم الطبيعية وهو أول من استطاع حلّ الرموز الموسيقية القديمة.

وهناك أبو القاسم المجريطي الذي اشتهر عالمًا بالرّياضيات والكيمياء أكثر من شهرته بالموسيقا، له رسالة شهيرة بعلم الكيمياء عنوانها (وثبة الحكيم في الكيمياء والسيمياء)، وله رسائل أخرى في الموسيقا، توفي في أواخر القرن العاشر الميلادي.

وأبو الحكم عمر الكرماني كان عالمًا بالرّياضيات والعلوم الطبيعية والطب، ولد في قرطبة وتوفّي في سرقسطة سنة (١٠٦٦م) رحل في مطلع شبابه إلى الشرق حيث درس العلوم وعاد إلى الأندلس ليتابع نشاطه فيها، ومما يؤثر عنه شرحه لرسائل إخوان الصفا.

ومن موسيقيي الأندلس محمد الراقوض الموسيقي والعالم بالطب والرّياضيات، ولد في مرسية وعاش فيها، وعندما استولى المسيحيون الإسبان على المدينة أبقاه مَلِكُهم ليُعلّم في مدارسهم، توفي في أواخر القرن العاشر الميلادي.

وأبو عبد الله محمد بن أحمد بن الحداد من أعلام الموسيقا الأندلسية له كتاب (أصول الموسيقا) وتوفي سنة (١١٦٥م).

**الآلات الموسيقية الأندلسية**

لاشك أن النهضة الموسيقية الكبيرة في الأندلس رافقتها نهضة مماثلة في الآلات الموسيقية المستخدمة في تنفيذ الموسيقا، وهذا أمر طبيعي، فأية نهضة موسيقية لا يمكن أن تشمل الأعمال الموسيقية والغنائية، دون أن ترافقها نهضة مماثلة في الوسائل المستخدمة في تنفيذ هذه الأعمال، وأعني الآلات الموسيقية، فقد استخدمت الموسيقا الأندلسية الكثير الكثير من الآلات الموسيقية بمختلف أنواعها الوترية وآلات النفخ النحاسية والخشبية، إضافة إلى الآلات الإيقاعية وآلات النقر، واجتمعت هذه الآلات كلها ضمن فرق موسيقية كبيرة (أوركسترا) وتعددت أنواع الفرق الموسيقية، حسب أنواع الآلات الموسيقية المستخدمة فيها، كما استخدم بعضها في العزف الإفرادي.

وفي ذلك يقول هنري جورج فارمر في

كتاب (تراث الإسلام): «إن الآلات الموسيقية تفوق الحصر، ويتعذر علينا هنا أن نأتي على ذكر عشرها، لقد أوصل العرب صناعة الآلات الموسيقية إلى مرحلة الفنون الجميلة، وكتبوا عدة كتب ورسائل في صنعها، واشتهرت بعض المدن (كاشبيلية) بإنتاجها.

وبالتأكيد.. فإن هذه الآلات، ليست جميعها ابتكار أندلسي، فبعضها ابتكره موسيقيو الأندلس، والبعض الآخر ورد إلى الأندلس من المشرق العربي.

ومن الآلات الموسيقية التي استخدمها الأندلسيون في العزف عليها بسحب القوس على أوتارها الرباب والكمان والنيشق، وللكمان قياسات مختلفة، ومن الآلات الوترية التي يعزف عليها بالضرب على الوتر بالإصبع أو الريشة القانون والسنطور والجنك والصنج والنزهة.

واستخدموا العديد من آلات النفخ الخشبية مثل آلات الناي بمختلف قياساتها، والمزمار من مختلف الأطوال والأحجام، والفلوت الذي كانوا يطلقون عليه (الصفارة) ومن الآلات الموسيقية المصنوعة من القصب الزمر والسرناي والزلامي.

وآلات النقر استخدموها كثيراً ومنها الدبداب أو الطبل المركب، والقصعة، والنقيرة، والطبل الطويل، والكوبة أو الطبل المخنث.

ومن آلات الإيقاع استخدموا الدف والغربال والبندير والطار والتريال والشقف، واستخدموا أنواع العود سيما التي أطلقوا عليهما ( القويوز) و(الأوزان) ومن الآلات الأخرى التي استخدمتها الفرق الموسيقية الأندلسية الأرغن بأنواعه والمربع الذي عرف فيما بعد باسم (القيثار).

### السلّم الموسيقي

أما السلّم الموسيقي الذي استخدمه الأندلسيون، فهو السلم الموسيقي الطبيعي المقسم إلى سبع درجات، وحيث الدرجة الموسيقية مقسمة إلى أرباع، وهو نفسه السلم الموسيقي الذي استخدم في دمشق وبغداد.

## المصادر والمراجع

١ - (من تراثنا الموسيقي العربي الأندلسي)... مجدي العقيلي
٢ - (من كنوزنا)...الدكتور فؤاد رجائي.
٣ - (الذخيرة)... ابن بسام
٤ - (نفح الطيب)...المقري
٥ - (تراث الغناء العربي)... كمال النجمي
٦ -(الموشحات الأندلسية)... د. محمد زكريا عناني

❖ ❖ ❖

٢٠٦

# اقتصاد الوعي:
# من الثورة الطلابية إلى مناهضة العولمة

نعمان الحاج حسين *



*أقدمت (أوروبا) في عصرها الاستعماري على تحطيم ثقافات (الآخر)، بل على تحطيم الآخر نفسه أحياناً. بعد ذلك، فيما يبدو واليوم كنتيجة حتمية، حاولت (أوروبا) تحطيم نفسها في الحرب العالمية الأولى، وقد ظهر كتاب: (تدهور الحضارة الغربية)*

(*) نعمان الحاج حسين: باحث من سورية.
- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.



لـ (أسوالد اشبنغلر) في أعقاب تلك الحرب، لكن (التدهور..) استمر، ودخلت (أوروبا) أتون الحرب العالمية الثانية. وتمثل الحربان العالميتان هزيمة (أوروبا) أمام نفسها. وما هو أسوأ من حمام الدم الذي دخلته (أوروبا) مرتين، وأودى بحياة عشرات الملايين من الأوربيين، هو محاولة الخروج منه دون عبرة، فبعد الحرب العالمية الثانية، انبثق (العالم الثالث). ومثلما كانت هزيمة (أوروبا) أمام نفسها هزيمة (رمزية) رغم أنها جلبت خرابًا ماديًا، كذلك استطاع (العالم الثالث) أن يفرض على (أوروبا) هزيمة واقعية (خصوصًا في الصين والجزائر وفيتنام)، لكنها لم تفتقر إلى الدلالة الرمزية. ولم يطالب العالم الثالث بأكثر أو أقل من السيطرة على ثرواته وإنهاء الاستغلال الأوروبي الذي أسهم في إبقاء العالم الثالث متخلفًا.. تخلفًا تعزوه أوروبا إلى (...) (لاعقلانية) العالم غير

الأوروبي. لقد أدركت البلدان المستقلة حديثًا -آنذاك- أن صراعها مع الغرب الأوروبي ليس صراعًا قوميًا (عرقيًا) ولا حضاريًا (دينيًا)، ليس صراعًا (فوق تاريخي)، بل هو صراع تاريخي يدور حول التنمية، أي أن (الشرق) استند إلى (وعي اقتصادي) في صراعه مع (الغرب الأوروبي)، أما الغرب، فقد فضل المواظبة على القول -ولأسباب اقتصادية لا ثقافية- أن صراعه مع (الآخر) هو صراع: قومي، ديني، حضاري وتقوقع -الغرب على نفسه رافضًا أية مراجعة حقيقية لفرضياته (الأساسية) حول: العقلانية، التقدم، توهم معرفة الآخر، وبالتالي توهم معرفة (الذات) ويعتبر شعار (صموئيل هنتجتون) اليوم حول (صراع الحضارات) انتصارًا لذلك الانحراف في الرؤية). أما في ذلك الوقت، فقد أخذ الطلبة والمثقفون يقودون المظاهرات في المدن الأوروبية والأمريكية لأسباب بدت ظاهريًا - منفصلة عن معارك الاستقلال التي كانت دائرة في آسيا وإفريقيا، ولكن العلاقة بين الظاهرتين، لا تبدو -الآن- واضحة، فقط، بسبب المسافة الزمنية التي تسمح برؤية الأجزاء المتكاملة لحدث كان متناثرًا «يلاحظ مؤرخ الفن الفرنسي -رينيه هويغ- أن الهيبين كانوا يرتدون أزياء تشبه أزياء الشعوب الأخرى.»[1] بل إن العلاقة كامنة في أدبيات الثورة الطلابية، وفي كتابات منظريها وعلى رأسهم (هربرت ماركيوز) الذي تطرق في كتابه (الإنسان ذو البعد الواحد)، إلى مناقشة احتمال أن «يكون العالم الثالث طريقًا ثالثًا بين تزمت الرأسمالية الغربية، وشمولية الأنظمة الاشتراكية»[2] «وقد وجد أنه (مسدود).. منذ ذلك الوقت، لكننا نؤكد -هنا- على تلاقي نزعة التحرر من الاستعمار، مع انتفاضة عام /٦٨/ الطلابية، حين رفع الطلبة والمثقفون الأوربيون مطارقهم في وجه أنظمتهم الديمقراطية المتحجرة، وهي مطارق شبيهة بـ (المطرقة المصاحبة للمنجل) في الشعار الشيوعي. ومن يقرأ مقتطفات من كتابات (رولان بارت) يظنه ماركسيًا، وكل ما في الأمر أنه كره البورجوازية الغربية كراهية لم تقبل أية تسوية.

هكذا تلاقت انتفاضة المستعمرات، مع (انتفاضة الوعي) في الداخل. وفي الوقت الذي ظهر فيه أن قيد (أوروبا) الحديدي لم يعد يقيد شيئًا من روح العالم الثالث، ظهر أن (الحرية) لم تعد تحرر شيئًا في أوروبا، لقد حاول أحد الكتاب الفرنسيين عام /١٩٦٨/، أن يصف ويفسر تظاهرات الطلاب، فقال «إننا نزدري حريتنا»[3].

وحين استشهد (غيفارا) وهو يحمل السلاح في أدغال بوليفيا، ألقي القبض على المفكر الفرنسي: (ريجيس دوبريه) الذي كان يرافقه وأودع السجن، فما الذي كان يفعله المثقف الفرنسي هناك؟ كان (دوبريه) قد هجر وطنه المتخم بالحرية والرفاهية، ساعيًا إلى تطوير نظرية في (.....): (حرب العصابات)!.

يقول (إريك فروم): «..ليس ما يدعو إلى الحقد والعنف دومًا هو الحرمان من حق اقتصادي بل، الوعود التي تحطم على الدوام ووضع ميئوس منه»[٤].

لقد أدرك الطلبة والمثقفون ما يمكن أن ندعوه بـ (اقتصاد الوعي)، حيث الأنظمة الغربية التي تمارس العنف في الخارج، تمارس التظليل في الداخل. ومن الطريف، أن كلاً من (ماركيوز) وعالم الاجتماع الأمريكي «رايت ميلز»[٥]، قد أطلقا على الديمقراطية الأمريكية اسم:الديمقراطية الشمولية (التوتاليتارية). يقول (ماركيز): «هنالك فرق بين أن يكون الناس جاهلين بصورة طبيعية، وبين أن يصبحوا جاهلين بتأثير وسائل الإعلام..»[٦] وقد وضع (رولان بارت) دراسة شهيرة بعنوان (الأسطورة اليوم)، كشف فيها كيف تقوم وسائل الإعلام بالتعمية على الواقع من خلال (أساطير) بالمعنى التقني للكلمة، وكيف يتم تنميط (الذات) و.. (الآخر)، يقول (بارت) ساخرًا: «إذا ما حاول الفرنسي العادي أن يتخيل مخلوقات فضائية، فإنه يتصورها على هيئة أشخاص من الطبقة الوسطى الفرنسية لأنه لا يستطيع أن يتخيل الآخر»[٧]. لسنا نحن الذين ننظر الآن، نحو الانتفاضات الطلابية بـ (عدسة مكبرة) لكي نضفي عليها المعنى، ولكن الإعلام الغربي هو الذي نظر إليها من خلال عدسة (مصغرة) لكي يحجب عنها الدلالة.

فما نعنيه بـ (اقتصاد الوعي) هو: إضفاء معنى زائف، أو حجب المعنى الحقيقي، عن أحداث بعينها. مفكر مرموق من طراز (أندريه مالرو) يصف (انتفاضة أيار) الطلابية قائلاً «.. إنها أعمق تظاهرات الحضارة»[٨]! وهو وصف لا يمكن أن يخطر ببال أية وسيلة إعلامية في الغرب من أقصاه إلى أقصاه.

أما ظاهرة (الهيبيين)، وهي ظاهرة موازية وكانت تعبيرًا عن الرفض أيضًا، فقد ترك لها منفذ في الإعلام بسبب إمكانية إظهارها كسلوك (لا عقلاني). ولذا لا يجهل المراهقون في العالم كله ظاهرة الهيبيين، لكنهم لم يعودوا يعرفون ما معنى أن ترفع المتاريس عام /١٩٦٨/ في عاصمة النور و.. الحرية: (باريس)!

وقد سبق للحركة الرومانسية أن أبدت نفورها من العقلانية الغربية ولكنها استبدلت (أساطير) العقلانية بأساطير مضادة، فاستبدلت صورة الشرق (الهمجي) بصورة (الشرق السحري) اللاعقلاني، وعوضًا عن الدعوة إلى استعمار العالم غير الأوروبي، دعت الرومانسية إلى.. (السياحة) فيه. وبعد قليل تبين أن (الأسطورة) الأصلية لم تتأذى، ففي الحالتين ظل الشرق: منفيًا، غرائبيًا (أكزوتيك)، محرومًا من التشابه مع الغرب، ذلك أن الأسطورة، كما يقول (بارت):

«تتغذى حتى من النقد الموجه إليها..»[٩]

**العقلاني واللاعقلاني؛**

إن نقد العقلانية الغربية هو انتقاد للعقلانية كـ (قيمة) فكرية في نسق حضاري معين، هو النسق الغربي الأوروبي، أي أنه نقد لـ (العقلانوية)، أما العقلانية، فقد وجدت خارج الغرب: «.. وحتى في الإمبراطوريات الشرقية..» كما يقول عالم الاجتماع ماكس فيبر) لكن العقلانية في الغرب فقط -يضيف فيبر «. أخذت شكلاً متطرفًا»[١٠].

وكما استثمرت كل شيء آخر، استثمرت الأيديولوجية الرأسمالية مقولة (هيغل): «كل ما هو عقلاني هو واقعي، وكل ما هو واقعي هو عقلاني»[١١]، التي أصبحت عبر الإيديولوجية الرأسمالية تعني مايلي:

ما هو واقع راهن (بالفعل) هو عقلاني (بالمطلق) (...) أما ما هو (عقلي) بالقوة فقط، فهو (لا عقلي) لأنه لم يتحقق في الواقع حتى الآن (!) وكل معارضة لما هو واقع بالفعل (أي الواقع الذي خلقته الرأسمالية -بالفعل-) ما هي سوى معارضة لا عقلانية تحلم بواقع لا يمكن أن يتحقق بدلالة أنه لم يتحقق بعد، سواء كانت المعارضة صادرة عن حركات التحرير الوطنية في الخارج، أو الحركات الثورية والفكر النقدي في الداخل أما العقلانية الغربية (أي الأيديولوجيا العقلانوية) فإن لها بعدها الواقعي الراهن، الذي أنجزته هي نفسها (واقعها العضوي إذن) وخطابها خطاب: (الوعي)، وما ليس راهنًا ليس عقلانيًا، وخطابه هو خطاب: (اللاوعي).

وكما تفترض الأيديولوجيا الرأسمالية أن العقلاني هو (الغربي) بجدارة، فإنها تفترض أن اللاعقلاني هو (الآخر..) بجدارة (حتى الهيبيين..) وكما ألقى الغرب (كل آخر) في هوة اللاعقلانية، ألقى كل معارض في (هوة الآخر) يقول (جان جينيه): «..لستُ أبيضًا»[١٢]، ويكشف (نعوم تشومسكي) أن انتصار (الغرب) على العالم يبرز من خلال قيام الغرب نفسه بتعميم

سمات (العالم الثالث) على: جماهير الغربيين، وذلك في كتابه: (سنة /٥٠١/ الغزو مستمر). واليوم، إذ يعلن (هنتجتون): صراع الحضارات، فهذا معناه أن التاريخ يكرر نفسه، أما إذا صدقنا (فرانسيس فو كوياما) فإن (التاريخ انتهى)! لكن التاريخ لم ينته فـ ( .. الغزو مستمر) على حد تعبير (تشومسكي )، والتاريخ لا يكرر نفسه إلا كما يقول (ماركس): حيث ما يكون مأساة في المرة الأولى يصبح -عندما يتكرر- مهزلة.. لقد دأب الغرب على إفراغ صراعه مع العالم الثالث من محتواه الاقتصادي وشحنه بمقولات التنافس الحضاري الشامل التي تُلْهِبُ مشاعر الجماهير على الجانبين (الغربي /والشرقي)، لأن الغرب عارض قيام نظام اقتصادي جديد قد يعني إعادة توزيع الثروة، خارجيًا، مما سيؤدي إلى إعادة توزيع الثروة داخل المجتمعات الغربية،وبكلمة أخرى فإن انكشاف المردود الاقتصادي للصراع مع (الآخر) سوف يكشف أوراق الطبقات المسيطرة في الغرب لأنها بمعزل عن خرافة الصراع الحضاري ضد الشرق، لن تستطيع إرسال المواطن، دافع الضرائب للقتال في الخارج دون أن يحصل على حصته من الغنيمة، أما في ظل (صراع الحضارات) فإنه يقاتل (وقائيًا) لصد الآسيويين الذين يريدون غزو الغرب (!) وهو -أي دافع الضرائب- إنما يدافع عن مستقبل أطفاله. واليوم، إذْ يشهد العالم الثالث ظهور أصولية (ليست إسلامية فقط، بل هندوسية أيضًا..) ترفع دعوات الحرب على الغرب (كله)، يكون -العالم الثالث- قد رضخ للمحاولات الغربية بإسباغ الغطاء الحضاري على الصراع من أجل التنمية، ويكون قد قدم دليلاً -فوق طبق من ذهب- على صحة الرؤية -المنحرفة لـ (هنتجتون)، أما إعلان (فو كوياما) عن (نهاية التاريخ) فما هو إلا إعلان رمزي عن الانتصار ليس على الأيديولوجيا الاشتراكية الشرقية، بل الانتصار على الفكر النقدي في الداخل، وتلك هي المأساة (أي المهزلة بالأحرى)، حيث تنتج العقلانية الغربية مقولات (لاعقلانية) من أجل سيادة الأمر الواقع و(إطفاء) الديالكتيك ووقف كل (محرك) تاريخي، منعًا لأي تهديد وحفاظًا على مكتسبات واقعية، لكنها ليست فوق تاريخية.

و.. هنالك فرق بين أن يكون الناس لاعقلانيين بصورة طبيعية، وبين أن يصبحوا (لا عقلانيين) بتأثير: العقلانية ذاتها.

## الاقتباسات:

١- رينيه هويغ -شرق وغرب /حوار حول الأزمة المعاصرة- ترجمة: عيسى عصفور -وزارة الثقافة- دمشق -١٩٩٤- ص ٥٧-: ويضيف (هويغ): «.. غير أن الظاهرة قيمة فكرية أيضًا.. فالحركة الهيبية، عندما لا تتحول إلى شيء من التنكر المضحك، تهتم بفلسفات الهند، وبفلسفات التنسك واللاوجود. هذا الرفض لفكر الغرب، وهذا البحث عن فكر شرقي بعيد في المكان والزمان، ينكر الفعاليات النفعية المغرضة إلى حد النظر إلى الوجود وكأنه انعدام؛ هو أيضًا هرب..».

٢- هربرت ماركيوز -الإنسان ذو البعد الواحد- ترجمة: جورج طرابيشي -دار الآداب- بيروت -ط٢- ١٩٧١- ص٨٠.

٣- جان ماري دوميناش -فرص الحرية- في مجموعة من الباحثين -الحرية والتنظيم في عالم اليوم- ترجمة: تيسير شيخ الأرض -وزارة الثقافة- دمشق -١٩٧٧- ص ٢٨٠.

٤- إريك فروم -ثورة الأمل- ترجمة: ذوقان قرقوط -دار الآداب- بيروت -١٩٧٣- ص ٢٠.

٥- س. رايت ميلز -التجريبية التجريدية- ترجمة: عدنان الأمين -مجلة الفكر العربي- العدد ٦ -معهد الإنماء العربي- طرابلس/بيروت -١٩٧٨- ص ٨٣.

٦- هربرت ماركيوز -الحب والحضارة- ترجمة: مطاع صفدي- دار الآداب- بيروت -١٩٧٠- ص ١٤١.

٧- جون ستروك -رولان بارت- في: جون ستروك -البنيوية وما بعدها- ترجمة: محمد عصفور -سلسلة عالم المعرفة- العدد ٢٠٦ -الكويت- ١٩٩٦- ص ٨٨.

٨- بول غايار -مالرو- ترجمة: زياد عواد - وزارة الثقافة- دمشق -١٩٩٤- ص ٥٢.

٩- رولان بارت -الأسطورة اليوم- الترجمة الكاملة- في: عبد الهادي عبد الرحمن - سحر الرمز/مختارات في الرمزية والأسطورة -مقاربة وترجمة- دار الحوار- اللاذقية- ط١ -١٩٩٤- ص ٨٧.

١٠- عبد الله العروي -مفهوم الدولة- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء/بيروت - ١٩٨٧- ص ٧٣ -: وهذه فكرة محورية عند (فيبر)، يمكن الرجوع إلى: دونالد ماكري- ماكس فيبر- ترجمة: أسامة حامد - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت- ١٩٧٥- ص ١٠٧.

١١- هيجل -مبادئ فلسفة الحق- ترجمة: تيسير شيخ الأرض- وزارة الثقافة- دمشق -١٩٧٤- ص ٤٠.

١٢- جان جينيه -الخادمات- ترجمة وتقديم: حنان قصاب حسن- بدون دار النشر- دمشق-١٩٩١- ص ٥-والكلمة الواردة في المقال (لست أبيضًا)، مأخوذة من مقابلة صحفية مع جينيه)، لكننا نحيل القارئ إلى هذا المصدر حيث يعتبر نفسه: (زنجيًا له بشرة بيضاء).

## إشارات:

- اسوالد اشبنغلر -تدهور الحضارة الغربية- ترجمة أحمد الشيباني- دار الحياة- بيروت- ١٩٦٥.

-و صموئيل هنتنجتون -الصدام بين الحضارات- مجلة الشؤون الدولية- صيف ١٩٩٣: وأفضل رد على طروحات (هنتنجتون) وردت لدى (جيمس كورت) الذي نوه بـ (هنتنجتون) من خلال تركيزه في دراساته المعتادة على المؤسسات، الأمر الذي غاب عن مقالته في صدام الحضارات (...) ويقترح كورت -لذلك- أن نعود إلى دراسات (هنتنجتون) السابقة، من أجل تقويم الخلل في مقالته اللاحقة! انظر في: -جيمس كورت- تصادم المجتمعات الغربية- ترجمة: بدر الرفاعي- مجلة الثقافة العالمية -العدد ٧٧- الكويت -١٩٩٦.

- ريجيس دوبريه -ثورة ضمن الثورة- تعريب: ابراهيم قريط -دار دمشق- دمشق-١٩٦٧.

- فرنسيس فو كوياما -نهاية التاريخ ودراسات أخرى- ترجمة: يوسف جهماني- دار الحضارة الجديدة- بيروت- ١٩٩٣.

- نعوم تشومسكي -سنة ٥٠١/ الغزو مستمر- ترجمة: مي النبهان -دار المدى- دمشق- ١٩٩٦- الفصل الحادي عشر.

٢١٤

# علم الشِفْرة عند العرب

خير الدين شمسي باشا (*)



عرف العرب منذ القديم علم التعمية ( الشفرة C HipHER) واستعملوه في مخاطباتهم وهو اللحن في القول؛ وذلك أن يقول أحدهم لآخر قولاً يفهمه عنه ويخفى على غيره.

يقال: لَحَنَ له يلحن لحنًا فهو لحِن أي فَطِن. جاء في الحديث الشريف أن النبي (صلى الله عليه وسلم) بعث قومًا ليخبروه خبر قريش فقال لهم: « الحنوا لي لحنًا »أي لاتفصحوا لئلا يقف جند المسلمين على بأس العدو وشدته فيتخاذلوا.

---

(*) خير الدين شمسي باشا، كاتب وباحث سوري، يهتم بالتراث العربي له مجموعة من الكتب والدراسات التاريخية المحققة.

- العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا.



وفي حديث آخر: «إنكم تختصمون إليَّ، ولعل بعضكم أن يكون ألحنَ بحجته من بعض (أي أفطن لها) فمن قضيتُ له بشيء من حق أخيه، فإنما أقطع له قطعة من النار»

وروى أبو الفرج الأصبهاني في كتابه (الأغاني ج ١٨ ص ٦٥٣٦) عن يحيى بن علي بن يحيى المنجم، قال: حدثني أبي قال: قلت للجاحظ: إني قرأت في فصل من كتابك المسمى: بكتاب (البيان والتبيين): إنما يستحسن من النساء اللحن في الكلام، واستشهدتَ ببيتي مالك بن أسماء:

وحديثٍ ألذُّهُ هو مما
ينعت الناعتون يوزن وزنًا
منطق صائب وتلحن أحيانًا
وأحلى الحديث ما كان لحنًا

قال: هو ذاك. فقال: أما سمعتَ بخبر هند بنت أسماء بن خارجة مع الحجاج حين لحنت في كلامها. فعاب ذلك عليها. فاحتجت ببيتي أخيها (الآنف ذكرها) فقال لها:

إن أخاك أراد أن المرأة فطنة فهي تلحن بالكلام إلى غير الظاهر بالمعنى لتستر معناه تورّيّ عنه، وتُفهِمَهُ من أرادت بالتعريض كما قال الله تعالى ﴿ولتعرفنهم بلحن القول﴾ (سورة محمد /

٤٠) ولم يرد الخطأ من الكلام، والخطأ لايستحسن من أحد! فوجم الجاحظ ثم قال: لو سقط إليَّ هذا الخبر أولاً لما قلت ما تقدَّمَ؟

وقد عقد السيوطي في كتابه ( المزهر ١ / ٥٦٧ ) فصلاً في الملاحن أشار فيه إلى تأليف ابن دريد فيه تأليفًا لطيفًا قال فيه : « وسميناه ( كتاب الملاحن)[1] واشتققنا له هذا الأسم من اللغة العربية الفصيحة التي لا يشوبها الكدر، ولا يستولي عليها التكلف، لأن اللحن عند العرب الفطنة، ومن قول النبي (ص)»: لعل أحدكم أن يكون ألحن بحجته من بعض» أي أفطن لها، وأغوص عليها.

ثم روى السيوطي في ( المزهر) عن أبي عبيدة في كتاب ( أيام العرب) قال:

جمعت اللهازم لتغير على بني تميم، وهم غارّون، فرأى ذلك ناشب الأعور بن بشامة العنبري - وهو أسير في بني سعد بن مالك، فقال لهم: أعطوني رسولاً إلى أهلي أوصيهم في بعض حاجتي - وكانوا أسروه من بني أبي ربيعة. فقالت بنو سعد: ترسله ونحن حضور، وذلك مخافة أن ينذر قومه. فقال: نعم. فأرسلوا له غلامًا مولدًا لهم، فقال لهم لما أتوه به: أتيتموني بأحمق!! فقال الغلام: والله ما أنا بأحمق. فقال الأعور: إن لك لعيني أحمق، وما أراك مبلغًا عني! قال: بلى، لأبلغن عنك. فملأ الأعور كفه من الرمل فقال: كم في كفي؟ قال: لا أدري وإنه لكثير ولا أحصيه، فأومأ إلى الشمس بيديه فقال: ما تلك؟ قال: الشمس. قال: ما أراك إلا عاقلاً شريفًا، إذهب إلى أهلي فأبلغهم عني التحية وقل لهم: ليحسنوا إلى أسيرهم ويكوموه، فإني عند قوم محسنين إليّ مكرمين لي، وقل لهم: فَلْيُعروا جملي الأحمر، ويركبوا ناقتي العيساء، وليرعوا حاجتي في بني مالك، وأخبرهم أن العوسج قد أورق، وأن النساء قد اشتكت، وليعصوا همام بن بشامة فإنه مشؤوم محدود، وليطيعوا هذيل بن الأخنس فإنه حازم ميمون. فقال له بنوقيس: ومَن بنو مالك هؤلاء؟ فقال: بنو أخي، وكره أن يعلم القوم.. فلما أتاهم الرسول فأبلغهم لم يدر عمرو بن تميم ما الذي أرسل به الأعور. وقالوا: ما نعرف هذا الكلام، ولقد جن الأعور بعدنا !! فقال هذيل للرسول: اقتص عليّ أول قصته، فقص عليه أول ما تكلم به الأعور وما رجعه إليه حتى أتى على آخره.. فقال هذيل: أبلغه التحية إذا أتيته وأخبره أنا نستوصي بما أوصى به .. فشخص الرسول.. فنادى هذيل بالعنبر فقال: قد بيّن لكم صاحبكم: أما الرمل الذي جعل في يده فإنه يخبركم أنه قد أتاكم عدد لا يحصى، وأما الشمس التي قد أومأ إليها فإنه يقول : ذلك أوضح من الشمس، وأما جمله الأحمر فهو الصمّان،



(١) صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة بدمشق بتحقيق الدكتور عبد الإله نبهان عام ١٩٩٢ .

وأما ناقته العيساء فهي الدهناء يأمركم أن تتحرزوا فيها، وأما بنو مالك فإنه يأمركم أن تنذروهم ماحذركم وأن تمسكوا بحلف ما بينكم وبينهم، وأما إيراق العوسج فإن القوم قد اكتسوا سلاحًا، وأما اشتكاء النساء فإنه يخبركم أنهن قد عملن لهن عجلاً يغزون بها، (والعجل: الروايا الصغار)، فامتثلوا ما قال. وعرفوا لحن كلامه؟.

وفي نوادر ابن الأعرابي: كان عند امرأة رجلان يخطبانها، وكان أحدهما أعجب إليها من الآخر، فقال لهما أبوها: أيكما كان أسرع فصلاً للذراع من العضد زوجته إياها، فقالت للذي تحب ونظرت إليه:« وابطناه» أي اقلب العظم فإن مفصله من قبل بطنه فقد لحنت له بالمراد بقولها:« وابطناه».

ومن ذلك أن أعرابيًا هوي امرأة فأهدي إليها ثلاثين شاةً أرسلها مع غلامه فتناول الغلام شاة منها في الطريق، فلما وصل إليها ورأت الشياه قالت للغلام: قل له: إن الشهر كان عندنا محاقًا! فلما رجع وأخبره بقولها، قال: أكلتَ شاةً منها؟ فأقر بذلك .

وفي أيام الحمدانيين يروي أن أحد أمرائهم كان قد استخلص قلعة شيزر من أيدي الروم بالمكر والخديعة، وكان قبل في خدمة محمود بن صالح صاحب حلب، وكان يلقب بسديد الملك فحدثت له حادثة أوجبت أن يهرب إلى طرابلس في زمن بني عمار، فأرسل إليه ابن صالح رجلاً من أهل حلب صديقًا لابن منقذ وأمره أن يكتب إليه كتابًا عن نفسه يوثقه ويطمئنه من جهة ابن صالح،ليعود، فما وسعه إلا أن يستجيب إلى ذلك وهو يعلم أنه متى عاد ابن منقذ هلك، فأداه فكره أن يكتب في آخر الكتاب إشارة لا تُفَهم ليحذر بها ابن منقذ من العودة، فكتب في آخر الكتاب« إنَّ شاء الله تعالى» وشدد ( إنَّ) ثم سلم الكتاب إلى ابن صالح، فأرسله هذا إلى ابن منقذ. فلما قرأه قال: هذا كتاب صديقي وهولا يغشني. ولولا أنه يعلم صفاء قلب ابن صالح لي لما غرني وكتب إليّ ، وعزم على العودة... وكان له ولد فقرأ الكتاب وكرر نظره فيه وحار في كلمة ( إنَّ) المشددة، ثم فطن إليها وقال: « ياأبتِ مكانك فإن صديقك قد حذَّرك وقال :« لاتعد» فقال أبوه: وكيف؟ قال:« إنه كتب « إنَّ شاء الله تعالى» وشدد ( إنَّ) وكسرها وضبطها ضبطًا صحيحًا لا يصدر مثله عن سهو ومعنى ذلك أنه.يقول:( إن الملأ يأمرون بك ليقتلوك) وإن شككتَ في ذلك فأرسل إلى حلب واستطلع الأمر. فكان كما قال!!؟

* * *

ومن ذلك:

كان لأحد الشعراء عدو، فلقيه في بعض الطريق فعرف أنه لابد قاتله، فقال

له: ياهذا أنا أعلم أن المنية قد حضرت، ولكن سألتك الله إذا قتلتني أن تمضي إلى داري وتقف على الباب وتقول:

« ألا أيها البنتان إن أباكما »

فقال: أفعل. ولما فرغ من قتله أتى إلى دار القتيل وقال:

« ألا أيها البنتان إن أباكما » فلما سمعت ابنتاه قوله أجابتا بفم واحد:

« قتيل، خذا بالثأر ممن أتاكما » وتعلقا بالرجل ورفعاه إلى الحاكم فأقر بقتله فقتله.

ومن ذلك:

خرج أحد الوزراء للتنزه فرأى امرأة في بعض القصور فأعجبته، وآنس منها قبولاً، فأشارت إليه، فأرسل إليها يعلمها بشدة شوقه ووجده بها.

فردت الرسول ومعه تفاحة عنبر فيها زر من ذهب. فلم يفطن أحد لتأويل ذلك.

فانبرى ابن الوزير وأنشد:

**أهدت لك العنبر في جوفه**

**زر من التبر خفيّ اللحام**

**فالزر في العنبر معناهما**

**زُرْ هكذا مختفياً في الظلام**

❖ ❖ ❖

وأول من فطن إلى هذا ووضع علمـًا فيه الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠ – ١٧٠ هـ) في القرن الثاني للهجرة ثم معاصره جابر بن حيان (ت / ٢٠٠ هـ) فوضع كتاب ( حل الرموز ومفاتيح الكنوز). وفي القرن الثالث استوفى هذا العلم الفيلسوف يعقوب بن إسحاق الكندي ( ١٨٥ – ٢٦٠) في رسالته (استخراج المعمى)، وعليها اعتمد أكثر من أَلَّفَ بعده كابن وحشية ( ت / ٢٩١ ) وابن طباطبا ( ت / ٣٢٢). وفي القرن السابع نبغ ابن دنينير ( ٥٨٣ – ٦٢٧ ) ومعاصره ابن عدلان ( ٥٨٣ – ٦٦٦)،وقد عده المؤرخون من أذكياء البشر على مر الدهور، فألف هذان في هذا العلم. وفي القرن الثامن ألف ابن الدريهم ( ٧١٢ – ٧٦٢) عدة كتب أشهرها ( مفتاح الكنوز في إيضاح الرموز).

وقبل هذا لم يكن في الأمم الأخرى غير العرب من استعمل المعمى ( الشفرة) فقد جاء في ( ص ٤٧) من كتاب ( علم التعمية واستخراج المعمى عند العرب) الصادر عن ( مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق) مايلي : ترجمة عن كتاب المؤرخ الأمريكي ( دافيد كهن) في كلامه عن التعمية : « لم نجد في أي من الكتابات التي نقبنا عنها أي أثر واضح لعلم استخراج المعمى حتى الآن، وعلى الرغم من وجود بعض الحالات المعزولة العرضية مثل الرجال الإيرلنديين الأربعة أو ( دانييل) أو أي مصريين يمكن

أن يكونوا استخرجوا بعض كتابات المقابر الهيروغلوفية، فإنه لا يوجد شيء في علم استخراج المعمى، وبالتالي فإن علم التعمية الذي يشتمل على التعمية واستخراج المعمى لم يولد حتى هذا التاريخ ( القرن السابع) في جميع الحضارات التي استعرضناها بما فيها الحضارة الغربية. ولد علم التعمية بشقيه بين العرب ، فقد كانوا أول من اكتشف طرق استخراج المعمى وكتبها ودونها»،ثم قال: إن هذه الأمة التي انبثقت من الجزيرة العربية في الأعوام الستمئة، ( القرن السابع الميلادي) والتي شعت فوق مساحات شاسعة من العالم المعروف أخرجت بسرعة واحدةً من أرقى الحضارات التي عرفها التاريخ حتى ذلك الوقت، لقد ازدهر العلم فأصبحت علوم الطب والرياضيات أفضل ما في العالم، ومن الرياضيات جاءت كلمة التعمية ( في اللغة اللاتينية عامة ) وهي كلمة (Chipher). ولما كانت ديانة هذه الحضارة قد حرمت الرسم والنحت للأحياء فقد حضت بالمقابل على التعمق في تفسير القرآن الكريم مما أدى إلى أن تنصب الطاقات الخلاقة الكثيرة في متابعة الدراسات اللغوية مثل كتاباتهم الأدبية في ( ألف ليلة وليلة) وفي الألغاز والأحاجي والرموز والتوريات ، والجناس وأمثالها من الرياضيات الذهنية اللغوية. هذا وقد أصبح النحو علمًا أساسيًا فأدى كل هذا إلى أن يتضمن الكتابة السرية ( علوم التعمية). انتهى.

وذكر المحبي في ( خلاصة الأثر) في ترجمة ابن النقيب الدمشقي المعروف ( ص ٢٩٢) بعد أن ذكر له عدة معميات شعرية» ومن غريب ما وقع لي مع بعض أدباء الروم، وقد ذكر المعمى فقال: أبناء العرب لا يعرفون المعمى.!! فأوردت له أشياء منه بالعربية فاعترف بأن المتأخرين مشوا على نهج الأعاجم والأروام فيه لكثرة اختلاطهم بهم، وأما المتقدمون فلا يعرفونه!! فأخرجت له دفترًا من جمعياتي نقلت فيه عن ابن قتيبة اللغوي قوله: « إن هذه الأنواع الثلاثة وهي الأحاجي والألغاز والمعميات من خصائص العرب، وكل من نظم فيها من أبناء فارس وأبناء الروم إنما أخذ ذلك عنهم وتطفل على موائدهم، وانظر إلى تسمية هذه الأموز الثلاثة هل هي عربية أو فارسية؟ فالمعمى من التعمية وهي التغطية والأحجية من الحجا وهو العقل كأنه يختبر فيها العقل واللغز والإخفاء. انتهى

وذكر جمال الدين بن نباتة في (سرح العيون) أن المعمى سمي في عصره (المترجم) وأن الخليل واضع علم العروض هو أول من استخرجه ونظر فيه.

وقد عقد ( القلقشندي) في ( صبح الأعشى ٩ / ٢٢٩) فصلاً في ( إخفاء ما

في الكتب من السر) قال فيه: «وهو مما تمس الحاجة إليه عند اعتراض معترض من عدو ونحوه يحول بين المكتوب عنه والمكتوب إليه من ملكين أو غيرهما حيث لم تفد الملطفات لضرر الرصد وزيادة الفحص عن الكتب الواردة من الجانبين. وقسمه نوعين:

النوع الأول ما يتعلق بالكتابة، والنوع الثاني الرموز والإشارات.

قال: وما يتعلق بالكتابة ضربان: الأول ما يتعلق بالمكتوب به. وذلك بأن يكتب بشيء لا يظهر في الحال. فإذا وصل إلى المكتوب إليه فعل فيه فعلاً يكون مقرراً بين المتكاتبين. من إلقاء شيء على الكتابة أو مسحه بشيء أو عرضه على النار ونحو ذلك، وقد ذكر لذلك طرقًا.. منها: أن يكتب في الورق بلبن حليب قد خلط به نوشادر فإنه لا ترى فيه صورة الكتابة، فإذا قرب من النار ظهرت الكتابة.

ومنها أن يكتب في الورق أيضًا بماء البصل المعتصر منه فلا ترى الكتابة فإذا قرب من النار ظهرت الكتابة.

ومنها أن يكتب في ما أراد من ورق أو غيره بماء قد خلط فيه زاج فلا تظهر الكتابة فإذا مسح بماء قد خلط فيه العفص المدقوق ظهرت الكتابة.

ومنها أن يكتب في الورق غير المنشّى بالشب المحلول بماء المطر، ثم يلقيه في الماء، أو يمسحه به، فإنه إذا جف ظهرت فيه الكتابة.

ومنها أن يكتب بمرارة السلحفاة فإن الكتابة بها تُرى في الليل ،ولا تُرى في النهار.

ومنها أن تأخذ الليمون الأسود وعروق الحنظل المقلوة بزيت الزيتون جزأين متساويين وتسحقهما ناعمًا ثم تضيف إليهما دهن صفار البيض وتكتب به على جسد من شئت، فإنه ينبت الشعر مكان الكتابة وهو من الأسرار العجيبة،فإذا أريد إرسال شخص بكتاب إلى مكان بعيد فُعِلَ به ذلك فإنه إذا نبت الشعر قرئت الكتابة.

والضرب الثاني: ما يتعلق بالخط المكتوب: بأن تكون الكتابة بقلم اصطلح عليه المرسِل والمرسَل إليه لا يعرفه غيرهما ممن لعله يقف عليه ويسمى التعمية..

وهنا أفاض القلقشندي بالشرح ناقلاً عن ابن الدريم ما توصل إليه في هذا العلم. ويلتمس ذلك لمن يريد التوسع في الصفحات ( ٢٣٠ - ٢٤٨ ) ولمن أراد الزيادة والأصل فعليه بكتاب ( علم التعمية واستخراج المعمى عند العرب)

وقال القلقشندي في النوع الثاني (الرموز والإشارات) التي لا تعلق لها بالخط والكتابة: « هي التي يعبر عنها أهل المعاني والبيان بالاستعارة بالكناية. وقد

يعبر عنها بالوحي والإشارة» انتهى

❖ ❖ ❖

ومن ضروب التعمية في الكتابة اصطلاح المتكاتبين على إبدال حرف بحرف آخر، كجعل الميم كافًا وبالعكس، والواو ألفًا وبالعكس، والدال راءً وبالعكس. وقد نظم بعضهم البيت التالي الذي ذكر فيه كل حرف تلْوَ ما يبدل به:

(كم أو حطَ صلا له در سع في بزخش عض ثج تدفق)

وعلى هذا تكتب كلمة محمد هكذا: (كطكر) وكلمة خالد هكذا: (شوصر) وكلمة مسعود هكذا: (كمسار) وهكذا...

ومن ضروب التعمية عكس الكلمة فتكتب محمد هكذا (دمحم) وعلي (يلع) ومنها إبدال الحروف بما يقابلها من أعداد بحساب الجُمَّل وهي كما يلي:

ا ب ج د ه و ز ح ط ي
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠

ك ل م ن س ع ف ص
٢٠ ٣٠ ٤٠ ٥٠ ٦٠ ٧٠ ٨٠ ٩٠

ق ر ش ت ث
١٠٠ ٢٠٠ ٣٠٠ ٤٠٠ ٥٠٠

خ ذ ض ظ
٦٠٠ ٧٠٠ ٨٠٠ ٩٠٠ ١٠٠٠

فتكتب كلمة محمد هكذا (٤٠,٨,٤٠,٤)

وقد يكتب عوضًا عن الأعداد حروف تعادلها، وذلك زيادة في التعمية فتكتب كلمة محمد هكذا: (لي، بو، لي، أج) فاللام والياء بأربعين عدد الميم والباء والواو بثمان عدد الحاء. والألف والجيم بأربعة عدد الدال.

وللمتكاتبين أن يصطلحا على طريقة كهذه لا يعرفها غيرهما.

ومن التعمية أيضًا أن يرمز المتكاتبان لكل حرف باسم رجل أو اسم حيوان، أو اسم طائر، كما اصطلح على اسم الطائر المعتمد بن عباد صاحب إشبيلية والشاعر ابن زيدون. فكانا يتساجلان فيما بينهما بالقصائد المرموز فيها بأسماء الطيور: كل اسم يرمز إلى حرف من حروف الهجاء كما في الجدول الآتي:

فقد كتب ابن زيدون القصيدة المطيرة

| الحرف | الطائر | الحرف | الطائر | الحرف | الطائر |
|---|---|---|---|---|---|
| ص | شاهين | ا | نسر | ع | هيق |
| د | صقر | ل | رال | ل | رال |
| ق | عنقاء | س | حبارى | ي | قيج |
| ل | رال | هـ | سمانى | ا | نسر |
| ن | فيّاد | هـ | شقراق | ل | رال |
| ا | نسر | ت | بازي | ك | عقعق |
| ف | ديك | ظ | طاوس | ل | رال |
| ا | نسر | ف | ديك | هـ | سمانى |
| ل | رال | ر | قمري | هـ | شقراق |

الآتية إلى المعتمد بن عباد:

**أيها الظافر لا زلت مدى الدنيا مظفر**
**أنت أسنى ابن لأسمى والد في الدهر فافخر**
**إن ترد شرح معمى هو في نظمي مضمر**
**فاسأل الشاهين والصقرين والعنقاء تُخبَر**
**ثم رأل القفر والفَيّاد والنسر المُعَمَّر**
**ثم بعد الديك عُدْ للنسر والرأل المنفر**
**ثم عد للنسر والرأل فكل قد تكرر**
**والحبارى والسمانى والشقراق المحبّر**
**ثم سائل بعدها البازي إن حلّ فصرصر**
**معه الطاووس والديك إذا بالصبح بشر**
**تلوه القمري مهما ردد السجع فقرقر**
**ثم ناد الهَيق والرأل لعل السر يظهر**
**وتَعَيّف ما لدى القبجين من خاف سيظهر**
**ثم عد للنسر والرأل هما في الأمر أكثر**
**وازجر العقعق حق الزجر إن الطير تزجر**
**وَنَيْل الرأل سمانى وشقراق تأخر**

* * *

**لكَ ذهن بالذي في الشعر من خبْءٍ سيشعر**
**فتأمل ما انبرى فكْسري له ثم تَدَبّر**
**واعتقد أنيَ في تَمَّ كمن خَطَّ فسَطَّر**
**وتيقن أن ما ينفكُّ أمرٌ سوف يُقدر**

**فاستخرج المعتمد البيت المعمى فيها وهو بحسب الجدول السابق:**

**صَدَّقْ لنا فالَ السَّمَهْ**
**تظفر عليَّ الكَلِمَهْ**

* * *

هذا وللتعمية ضروب كثيرة يتعارف عليها المرسِل والمرسَل إليه

ومما يلحق بالتعمية طريقة تصحيف الحروف، كما ذكره الثعالبي في يتيمة الدهر في ترجمة أبي أحمد بن أبي بكر الكاتب: أن أبا طلحة (قَسْوَرَة بن محمد) كان من أولع الناس في التصحيفات، فقال له أبو أحمد يوماً: «إن أخرجتَ مُصَحَّفاً أسألك عنه، وصلتُكَ بمئة دينار» قال: أرجو أن لا أقصر عن إخراجه. فقال أبو أحمد: في (قشور هينم جمد). فوقف قَسْوَرَةُ حماره وتبلد طبعه، فقال: إن رأى الشيخ أن يمهلني يوماً فعل. فقال: أمهلك سنةً فحال الحول، ولم يقطع شعرة. فقال له أبو أحمد: هو اسمك (قسورة بن محمد مصحفاً. فازداد خجله وأسفه.

ومن غرائب التصحيف مارواه أبو الفرج في الأغاني (٢٠٦٧/٥) قال:

حدث اسحاق الموصلي قال: كتب ابراهيم بن المهدي إلى أبي: أي شيء

تصحيف: (لا يريح مثل الأسنة)؟ فكتب إليه أبي: تصحيفه: (لا يرث جميل إلا بثينة) فكتب إليه: وَيْ منك!!

ومما يلحق بالتعمية (الشفْرة) تُخاطُبُ أفراد الكشافة بالإشارات (السيمافور) وذلك بأن يمسك المخاطب علمين صغيرين في يديه ويحركهما حركات اصْطلِحَ عليها فيفهمها المخاطَب.

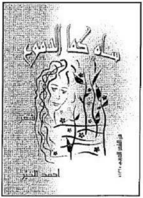
ومثلها تخاطب البُكم (الخرسان) بالإشارات المعروفة من قِبلِهم. ولا يفهمها غيرهم وقد أخذت بعض المحطات الإذاعية تستعملها في نشرة الأخبار؟

❖ ❖ ❖

ومن ظريف ما قرأت: سُمِعَ سعيد بن جنيد يقول: ما أعرف أحسن من شعر العباس بن الأحنف في إخفاء أمره حيث يقول:

**أريدكِ بالسلام فأتقيهم**
**فأعمد بالسلام إلى سواكِ**
**وأكثر فيهم ضحكي ليخفى**
**فسِنيّ ضاحك والقلب باكِ**

# صدر حديثاً عن وزارة الثقافة






٢٢٤

# أصوات نسائية في الأدب العالمي



عبد الباقي يوسف *

## فرنسواز ساغان
## تجربة الثقة بالنفس

منذ أن باشرت فرنسواز ساغان في الكتابة قررت أن تعتمد على نفسها في الكتابة وفي النشر بدون أن تلجأ إلى أحد للمساعدة رغم أنها بدأت الكتابة في سن مبكرة. ففي اليوم السادس من عام ١٩٥٤ دخلت فتاة في الثامنة عشرة من عمرها أشهر وأبرز دار نشر في بلادها /جوليار/ وهي تحمل مخطوطة كتبت بخط اليد على دفترها المدرسي في ١٨٨ صفحة تحت عنوان ملفت هو /صباح الخير أيها الحزن. لكاتبة مبتدئة تدعى فرنسواز ساغان.

(*) عبد الباقي يوسف: باحث من سورية.
- العمل الفني: الفنان محمد حمدان.





وكانت الدار حينها في ذروة الازدهار والمنافسة كذلك مع ناشرين شهيرين هما: غاستون غاليمار، وبرنار غراسيه. بعد أن انتزعت ثلاث جوائز /غرنكور/ في ثلاث سنوات متتالية بمطبوعاتها لكل من:جان جاك غوتينيه ١٩٤٦– وجان لوي كوريتس ١٩٤٧– وموريس دروون ١٩٤٨. تركت الفتاة المخطوطة للقراءة بغية النشر وانصرفت. بعد ثمانية أيام مد /جوليار/ يده يتصفح المخطوطة بعد تناول العشاء، وما إن قرأ الصفحة الأولى حتى بدأت المخطوطة تجتذبه وتُدخله إلى عالمها إلى درجة أن /جوليار/ لم يرغب في أن ينام ليؤجل شيئًا من متعة القراءة إلى الغد، فسهر معها إلى آخر صفحة. عندها لم يندم بأن الصباح أدركه، لأنه أحس بمتعة هي أعلى من متعة أي نوم من جهة، ومن جهة أخرى راودته سعادة باكتشاف كاتبة سيعني تقديمها لها الشيء الكثير. قبل أي شيء طلب الرجل أن يلتقي الكاتبة الشابة في أقصى سرعة. وعند الساعة الخامسة من مساء ذات اليوم دخلت عليه صاحبة المخطوطة فأمضى معها في حديث طويل عن كيفية كتابتها للمخطوطة وعن تفاصيل حياتها، وعن أفكارها مايزيد عن ثلاث ساعات متواصلة. ثم انتهى بأن وافق على طباعة المخطوطة بسرعة وحيث أن عمرها القاصر لم يكن يسمح لها بالتوقيع على عقد الطباعة حسب القانون فقد أحضرت ولي أمرها ليتولى أمر التوقيع.

لقد تولت هذه الفتاة المراهقة مهمة تمثيل حساسية الجيل الجديد في فرنسا بعد الحربين العالميتين وبعد انفجار الأفكار

والفلسفات والمذاهب الأدبية الكبرى. ولم يكن أحـد في ذاك الوقت يلتفت لسيكولوجية وحساسية هذه الشريحة البالغة الأهمية، ومامير هذا الكتاب أن كاتبته هي إحدى أصوات هذا الجيل الذي يتغلغل ويشعر بضياع دون أن يلتفت إليه أحد. من هنا كان لنشر الكتاب دوي الانفجار ونفذت خمسون ألف نسخة بصورة عجيبة في شهور عديدة. وأما كبار النقاد فبدؤوا يلفتون النظر إليها ككاتبة بارعة ويشيدون بمهاراتها وقدراتها اللغوية، والفنية، والفكرية. وتحولت فرنسواز ساغان بين ليلة وضحاها إلى نجمة أدبية تنافس أبرز نجمات السينما في فرنسا بصورها على أغلفة المجلات والجرائد وبالحديث الطويل عنها في الملتقيات الثقافية. ويستغل /رأي فشتور/ هذه النجومية لساغان ويشتري حقوق تحويل الكتاب إلى فيلم سينمائي بمبلغ ٢,٥ ملايين فرنك فرنسي، ثم مايلبث أن يبيع هذه الحقوق بمبلغ خيالي هو ٦٠ مليون فرنك فرنسي لشركة مترو غولدن. فأخرجه أوتو برمنغو ببطولة جين سيبرغ، ليحقق الفيلم بدوره نجاحًا يفوق نجاح النشر في كتاب. كل هذا يحدث وفرنسواز كواريز ساغان تمضي أروع أيام النشوة نتيجة مغامرتها في تلك الكتابة الجريئة التي أتت بشكل عفوي على دفترها المدرسي لتغير مسار حياتها وتغير كل فكرة كانت تفكر بها للمستقبل. فهي الآن كاتبة ذائعة الصيت، ولن تفكر بشيء غير الكتابة التي سوف تقترن بكل يوم من أيام حياتها القادمة. تقول ساغان بأن الثقة بالنفس في خطوتها هذه أثرت على كامل حياتها فهي تعتمد على نفسها على الأغلب حتى في النهوض لشرب كأس من الماء، أو الصناعة نوع من الطعام، أو لشراء حاجة لها أوللمنزل. وعندما يلومها أحد فإنها لاتتردد من أن تقول: هذه.. أنا.

فرنسواز ساغان تعد حاليًا من أبرز كاتبات فرنسا وكان الرئيس الفرنسي الراحل ميتيران يفتخر بصداقته لها. أصدرت العديد من الأعمال الإبداعية التي قدمتها في مراحل عمرها للقراء وترجمت هذه الأعمال إلى غالبية اللغات الحية، إذ قلما نجد قارئًا في العالم لم يقرأ لساغان. أبدعت العديد من الأعمال الروائية والقصصية والمسرحية، والمقالات الأدبية، والآراء الاجتماعية. تقول ساغان عن علاقتها بالكتابة: /الكتابة سحرية بالمعنى الذي يرغب فيه كل الناس أن يكونوا كتابًا، الكثيرون جدًا يحتفظون بمخطوطات ويطلبون مني أن أقرأها لهم، ذات يوم صادفت سيدة جميلة في إحدى المكتبات، فبادرتني قائلة:/كيف يمكنني أن أنشر كتابًا كبيرًا إن كنت لاأجيد الكتابة؟. أجبتها: تتخذين مساعدًا يعينك على الكتابة/. قالت: /حسنًا وإن كنت لاأعرف ماذا أكتب؟ قلت: /اسمعيني، عندما لانعرف عم نكتب ولاكيف نكتب، خير لنا أن ننسى ذلك.

أصيبت بخيبة أمل وردّدت:/وأسفاه، كم كنت أحب أن أكون كاتبة/.

هذه الكلمات التي تقولها ساغان بلغة سهلة بسيطة تعبر عن مدى جديتها في مسألة الكتابة إلى درجة أنها عندما تواجه الأحزان والمواقف الصعبة في حياتها فإنها لاتتردد من مواساة نفسها قائلة:/ولكنني أحيا لأنني أكتب/ وبعد كل هذا المشوار في عالم الكتابة والتألق والنجاح تنتهي ساغان لتقول:/إني متأكدة من أني قد تغيرت، ولكن ليس لدي انطباع بأني نضجت وفهمت الشيء الكثير، وإني لأتساءل إن لم أكن في الثامنة عشرة أغزر معرفة مني اليوم. على كل حال، كنت حينها أكثر ثقة بنفسي وبأحكامي، وأعمق تصميمًا، في العشرين نكون مترددين، ولكن مقتنعين. في شبابي- إن وسعني قول ذلك- كانت الأمور واضحة وكان هناك لطفاء وأشرار، ويساريون ويمينيون. أشياء بسيطة جدًا، ولكن في غاية الوضوح، ذاك أمر يدعو للاطمئنان. عصر اليوم يلفه الغموض قليلاً. كل شيء مشوّش مع هذه العبادة للمال التي أضحت لاتطاق. أصبح نصف الناس من التابعين والنصف الآخر متعصبًا، لم تكن الأمور هكذا في الماضي/.

بيد أن السعادة ماتزال تأتي من الكتابة، فتشعر بحياة جديدة وبدفق حيوي جديد مع إبداع كل سطر وكل صفحة وكل كتاب، وهي واثقة بأنها سوف تعثر على كلمات لم تكتبها بعد، وتقدم أفكارًا لم تقدمها للقراء بعد. تقول:/السعادة.. سعادة الكتابة وحسب، إنني متأكدة من أن الكاتب الرديء نفسه يعيش لحظات سحرية عندما يعثر على الجملة المناسبة، والتوافق بين كلمتين في هذه اللحظات، هذه اللحظات وحدها، يشعر الكاتب بأنه كاتب حقيقي.. إنني مولعة بحب الحياة، قضيتها وأنا أعيش أكثر مما فعلت، وأنا أكتب أتمتع بحس السعادة، التعاسة لاتعلمنا شيئًا/.

## آغاثا كريستي

### سيدة الرواية البوليسية في العالم

المرأة التي عاشت كثيرًا ورأت كثيرًا وارتحلت كثيرًا وكتبت كثيرًا، قالت ما لم تقله كاتبة من قبلها، صورت أجواء روائية غاية في الإثارة والحساسية والجرءة الأدبية، ولو لم تكتب اسمها تحت كل هذه الإبداعات البوليسية لما كان بوسع أحد أن يتصور بأن ثمة امرأة غارقة في الرومانسية تقف خلف كل هذه الأجواء. عاشت كريستي ثمانين سنة، وأنتجت ثمانين كتابًا واعتبرت أعظم سيدة في العالم سنة ١٩٧١ ورسخ اسمها منذ ذلك التاريخ في ضمائر ملايين القراء من مختلف بقاع العالم ومن مختلف اللغات الحية فقد بيع لهامليارات ونصف نسخة من مجمل مؤلفاتها، وهو الرقم الذي لايتجاوزه أحد في العالم غير شكسبير والتوراة، وغدت السيدة كريستي الأولى في عالم الأدب البوليسي يعتمد على رواياتها كبار المخرجين لنقلها إلى السينما وتتبارى

دور نشر كبرى لطباعة وترجمة أعمالها في طبعات متتالية. هنا سنتعرض لسطور قليلة من حياة وأدب هذه الكاتبة التي ولدت يوم ١٥ سبتمبر من عام ١٨٩٠ لأم إنجليزية وأب أمريكي. تصف كريستي مرحلة طفولتها:/كان شعري مرفوعًا كما كان دارجًا في تلك الحقبة ويسمى -على الطريقة الإغريقية- مع ضفائر عالية تحيط بها عصابة حريرية بيضاء ملونة. كان هذا الزي فعلاً زيا أنيقًا.. من أمتع سنوات حياتي وأسعدها سنوات طفولتي الأولى، كان لدي بيت وحديقة كنت أعشقهما، ومربية ممتازة، وكان أبي وأمي يجسدان الحب والحنان وجعلا من حياتهما حياة ناجحة وهانئة/. وكأي امرأة عادية فقد تزوجت وأرادت أن تبني بيتًا وتربي أطفالاً. كانت في الرابعة والعشرين عندما التقت السيد أرشبالد كريستي وتزوجته، وكان طيارًا، ولكن هذا الزواج باء بالفشل رغم أنه دام سنوات وأثمر ابنتها روزالين، ففي عام ١٩٢٨ اكتشفت كريستي أن زوجها يحب سكرتيرته، وهي فتاة سمراء تدعى نانسي نيل تصغرها بعشر سنوات، ويسعى للزواج منها وهي العقبة الوحيدة في وجه هذا الزواج. وبالفعل فقد هرب الرجل من كريستي ليتزوج من هذه السكرتيرة الجميلة فكان ذلك بمثابة وقع الصاعقة على آغاتا التي استسلمت للأوهام رغم مواهبها الأدبية، وما زادها كآبة في تلك المرحلة أن والدتها فارقت الحياة فبقيت كريستي في أزمة نفسية حادة أدت بها إلى ترك سيارتها في إحدى الطرقات واللجوء إلى فندق على أحد السواحل تحت اسم مستعار هو اسم سكرتيرة زوجها، وبدت فاقدة للذاكرة تطلب من الناس التعرف إليها وتحديد هويتها، ثم نشرت رسالة بهذا الأمر في إحدى الجرائد المحلية ولكن بدون جدوى لأن الرسالة كانت محررة باسم آخر، لكن فيما بعد تعرف إليها بعض أهلها ونقلت إلى مصح نفسي تتلقى العلاج. بعد بقاء طويل تحت الإشراف الطبي في المصح تماثلت كريستي للشفاء وعادت إلى القلم علّه ينسيها صفعة الحب فكتبت روايتها /الرجل القاتل/ وهي تعاني أزمة المرأة المطلقة التي هجرها رفيق دربها ليقترن بامرأة أخرى. لكن تبقى المرارة تعتصرها مدى الحياة فيبدو جليًا في رواياتها التي تصور في بعض المقاطع واقع هذه المرارة الشخصية، وأذكر هنا مقاطع البداية من روايتها /المرأة المكسورة/ التي تقول فيها: مارينا غريغ امرأة جميلة ذات موهبة رائعة، كانت لها قدرة عظيمة على الحب والكراهية، ولكنها لم تكن مستقرة فمن المؤسف حقًا أن يفقد المرء الشعور بالاستقرار. وفي /ذاكرة الأفيال/ تقول: السيدة بيرتن كوكس تفتح من جديد خزائن ماضي رافينز كروفتا، ولكن هذا الماضي مختلف ومخيف. وفي /تحريات باركرباين/ تكتب: أحست السيدة باليأس والأسى، ولكن حياتها انقلبت رأسًا على عقب بعدما

قرأت في الصحيفة إعلانًا يقول: هل أنت سعيد.

ولكنها لم تستسلم لليأس ولكتابة المرثيات، وهنا تقرر أن تبدأ فصلاً جديدًا من حياتها، هذا الفصل الذي سيكون بطله زوجها الثاني، فقد سافرت إلى العراق وتزوجت من السيد ماكس ماللون وهو عالم آثار كان يعمل في المناطق الأثرية في العراق في محاولاته للكشف عن مدينة /أور/ السومرية، وربما كرد على زوجها الذي تزوج امرأة تصغرها بعشر سنوات، فقد كان هذا الزوج الثاني يصغر آغاتا أيضًا بست عشر سنة، ولكنه كان زواجًا فاشلاً ولم يثمر أطفالاً لكنها هناك قامت بتأليف روايتها /جريمة في العراق/، أما مالفت الأنظار إليها بقوة ككاتب بارعة في الاتجاه البوليسي هو كتابها /أساليب القتل في القضايا الغامضة/ وبخاصة شخصية /هيركول بايروت/ التي غدت محببة في صفوف كبار الممثلين السينمائيين والمسرحيين بحيث بات كل ممثل لامع يحلم بأداء هذا الدور كي يحظى بمكانة لدى القراء، وبالفعل كانت عملية قريبة إلى المباراة لتجسيد هذا الدور، ومن أشهر هؤلاء ألبرت فيثي، وبيترا ستتيوف، ويذكر أن رواية هذه الكاتبة البارعة الأخيرة /مصيدة الفئران/ لعبت أدوارها ١٢٧٨٠ مرة وترجمت إلى ٢٥ لغة. وبالطبع هذا يعود إلى تمكن الكاتبة من أدواتها وانتقاء مواضيعها وبالتالي عدم الخروج من خطها العام الذي عرفت به، فكانت كل رواية هي لبنة جديدة من ذاك الصرح الذي شيدته آغاتا كريستي بسهر الليالي والسفر والقراءة والإصغاء الجيد للآخرين، فكانت توظف كل لحظة من لحظات حياتها لأدبها وعملها الدؤوب المستمر دون كلل أو ملل.

كما أن كريستي تنتقي موضوعاتها بدقة، فإنها تنتقي عناوين رواياتها وكذلك الجمل المعبرة عن أي عمل جديد تقدمه. ومن عناوين هذه الروايات: لغز ستافورد – ليل لاينتهي- القضايا الأخيرة للآنسة ماريل- ذو البدلة البنية- الحصان الأشهب- المرآة المكسورة.

تبدأ كريستي رواياتها بجمل تجذب القارئ فتدخله بتدرج إلى وقائع عالم الرواية، فيشعر قارئها برغبة لقراءة رواية جديدة وكأنها تكتب سلسلة متصلة.

إلى جانب كل هذا المجد الأدبي وهذه الشهرة العالمية التي حققتها بقيت آغاتا كريستي التي لقبت ب:/ الملكة الثانية للإمبراطورية/ سيدة هادئة الطبع، تعيش حرارة وبرودة وقائع الحياة الاجتماعية العامة. وبعد كل هذه التجارب والمحن والإبداعات قالت في نهاية حياتها:/هذه نزهاتي الطويلة قد انتهت، وحمام البحر الذي آسف عليه، وتناول شريحة من اللحم الـ (ستيك) أو التفاح، أو ثمار العليق، وهاهي متاعب الأسنان أيضًا، والحرمان من الطباعة الأولى الدقيقة، لكن مازال هناك الشيء الكثير.. الأوبرا.. الموسيقى..

ومتعة الإيواء إلى السرير والذهاب في نوم عميق أحلم فيه بأشياء متنوعة. شكرًا لله على هذه الحياة الجميلة التي عشتها، وعلى هذا الحب الذي لقيته/.

لكن بقي من هذه السيدة الكثير، بقي منها كل ذاك الإرث الروائي والأدبي، وبقيت شخصية امرأة كافحت من أجل ألاتستسلم لليأس الذي كاد أن يستبد بها، لقد رغبت كريستي في أن تقول شيئًا لأبناء هذا العالم، وقد ترجمت رواياتها إلى كل لغات الأرض الحية.

### توني موريسون

### البحث عن المساواة الإنسانية من خلال الرواية

لم يكن أمام الروائية الأمريكية توني موريسون أن تدافع عن أبناء قومها إلا من خلال الرواية، ولذلك فإن معظم أعمالها تتحدث عن العلاقة بين السود والبيض في أمريكا، وهذا ما أكسب هذه الروائية شهرة عالمية. تحاول توني موريسون من خلال أعمالها الروائية أن تقدم حالة من اللاتوازن في مجتمع غير متوازن، هذه الحالة التي يعيشها معظم أفراد المجتمع، ولذلك فإن أبطالها، أو بالأحرى بطلاتها يعانين من حالة الاغتراب حتى وهن في حضن الأسرة ويبدو أن التمييز العنصري بحق السود بلغ مع موريسون ذروته إذ أنها لم تعد ترى في العالم إلا السواد.. فشخصياتها تعاني من أقرب الناس إليها،

ولعل «بيكولا لابريد لوف»، هي النموذج الأكثر ألمًا وفجيعة في روايتها «أشد العيون زرقة» فالظلم هنا يقع من أقرب الناس ألا وهو الأب وأي شكل من الظلم القاسي هذا الذي يحيلها إلى امرأة مهووسة في النهاية وتتعلق بعيني دمية زرقاوين تقول موريسون: أعي العنف الرهيب والجهل المتعمد والجوع لإيلام الآخرين، أعي ذلك دائمًا رغم أني أقل وعيًا به تحت ظروف معينة. والواقع فإن موريسون تسقط آلام ووقائع المقربين لها على شخصياتها في بعض مواقع كتاباتها تقول عن روايتها «أشد العيون زرقة»: «في أشد العيون زرقة أعتقد أني استعملت إيماءات وبعض الحوار مما أذكره عن أمي في أماكن معينة وبعض الجغرافيا» وتأتي روايتها «سولا» لتعطي نموذجًا حيًا عن حالة الاغتراب في مجتمعها إلى درجة أن الصديقة وهي مع صديقتها القريبة تشعر بالاغتراب عنها..فـ سولا بيس تلتقي بـ نيل رايت في أوهايو، ومن خلال هذه العلاقة نتعرف على العزلة التي تفرض عليهما حتى من قبل الرجال فلاتجدان من يشاركهما حياتهما. إن توني موريسون تتعرض لأكثر المواضيع حساسية في كتاباتها وبالتالي تفتح صفحات المجتمع الأمريكي بذكاء وخبرة ونضج..ودومًا تطرح العلاقة ما بين البيض والسود نفسها بقوة ومن أبرز هذه الروايات: أغنية سولوموني تاريبي محبوبة جاز. ولعل الأهمية التي تكمن في هذا الطرح هي أن القارئ يستنتج بعد تفرغه من روايات موريسون أن الأفراد

لايملكون إلا أن يكونوا أبناء المجتمع الذي يعيشون فيه ويتأثروا بمعطياته، وأي خلل في المفهوم الاجتماعي، أو في التركيبة الاجتماعية يدفع ضريبته هؤلاء الأفراد. وبالطبع فإن الكاتبة تكتب بجرأة عن وقائع الحياة /الإفريقية الأمريكية/ كما تسميها ولذلك عندما أثارت روايتها /الفردوس/ نقاشات حادة في الأوساط الثقافية والاجتماعية أجابت عن كل تلك الأسئلة بأنها لاتبالي مادامت تمسك بقلمها وتواصل الكتابة. وضعت توني موريسون بعض الشروحات حول كيفية الكتابة لديها في كتابها النقدي /اللعب في الظلام/ وهو كتاب يضيء جوانب هامة من أسلوبها السردي والروائي. تروي موريسون تفاصيل عملية الكتابة لديها: لقد كان ذلك.. أردت ترجمة التاريخي إلى الشخصي، قضيت وقتًا طويلاً محاولة فهم ماجعل العبودية بتلك البشاعة وبقراءة بعض الوثائق لاحظت الإشارة إلى شيء لم يوصف أبداً بشكل كاف: اللجام، ذلك الشيء الذي كان يوضع في أفواه العبيد لعقابهم وإخراسهم دون أن يمنعهم ذلك من العمل. قضيت وقتًا طويلاً محاولة اكتشاف شكل ذلك الشيء كنت أقرأ عبارات متكررة مثل: وضعت اللجام في فم جيني، أو كما يقول إيكويانو: ذهبت إلى المطبخ ورأيت امرأة تقف قرب الفرن وكان في فمها لجام: فقلت : ماذاك؟ فأخبرني أحدهم، فقلت: لم أر شيئًا أرهب من هذا في حياتي كلها، لكني لم أستطع تخيل ذلك الشيء هل كان كلجام الحصان

أم ماذا؟ وتضيف موريسون موضحة بأنها تعتمد في بعض المواقع على وثائق ووقائع لدعم مواضيعها: أخيرًا وجدت بعض الاسكتشات في كتاب /في هذا البلد/ وقد كان سجلاً لتعذيب رجل لزوجته في أمريكا الجنوبية، لكن بينما كنت أبحث حدث لي شيء آخر وهو أنني اكتشفت أن هذا اللجام، أداة التعذيب الشخصية هذه، كانت الوريثة المباشرة لمحاكم التفتيش.. هناك مقطع يقول فيه بول د.لسيثي: لم أخبر به أحد عنه، إنه يحاول أن يخبرها عن إحساسه بلبس اللجام لكنه ينتهي إلى الحديث عن ديك يحلف أنه ابتسم له عندما لبسه، لقد شعر بانحطاطه وأنه لايساوي ديكًا يقف في ضوء الشمس.

أشير أيضًا بشكل متكرر إلى الرغبة بالبصاق، بعض الحديد وهكذا، لكن بدالي أن وصف الحالة سيصرف نظر القارئ عما أرادته أن يجرب كيفية الإحساس بذلك.. ذلك النوع من المعلومات بين سطور التاريخ، ويبدو وكأنها أشياء كهذه تسقط من الصفحات.. إنه هناك عند ذلك التقاطع الحاصل، عندما تصبح المؤسسة شيئًا شخصيًا، عندما يصبح التاريخ أناسًا لهم أسماؤهم. يمكن ملاحظة بأن الخيال الأدبي يلعب دورًا بارزًا في معظم روايات هذه الكاتبة، وهي تستخدم في بعض مراحل الكتابة لغة شاعرية بالغة الرهافة حتى وهي تعالج موضوع التفرقة العنصرية

ولكن ماذا تريد أن تقول هذه الروائية من خلال أعمالها؟

إنها تدعو إلى أن يتعامل الإنسان مع الإنسان بإنسانية بالدرجة الأولى.. وتدعو إلى أن يتعامل الرجل مع المرأة على أنها إنسانة وشريكة له في الحياة. أما إذا مالت المرأة إلى طرق ملتوية، فإن موريسون تحمل الرجل سبب تخليه عن المرأة.

يمكن تلخيص أن موريسون تدعو إلى «المجتمع المتماسك» في واقع متفتت يعطي صورة جميلة عن شكله، لكنه ينهار في مضمونه. وربما لذلك تم منح هذه الكاتبة أبرز جائزة أدبية في العالم وهي جائزة نوبل عام ١٩٩٢. حققت موريسون مجداً أدبيًا وانتشاراً واسعًا على قدر ما تمسكت بواقعيتها المحلية، ونجاحها في تصوير وتقديم هذه الواقعية للعالم.

### سيمون دي بوفوار

### - ممثلة العصر الذي عاشته -

يمكن للمرأة أن تحمل على كتفيها عصراً كاملاً، فتقوم بعملية تمثيل هذا العصر الذي عاشته، والذي عاشها. يمكن أن تتلخص مئات، بل آلاف النسوة في امرأة واحدة، فتمثل العبقرية، والشفافية، والوعي، والمشاركة في سائر الفعاليات الاجتماعية والفكرية والسياسية. هذه المرأة التي تكون نادرة الظهور عبر العصور والحقب الزمنية، وحتى لو كانت موجودة، فلا تجد إتاحة الفرصة للظهور، فتكون بطلة مجهولة، أو بطلة مهمشة. يمكن اعتبار أن سيمون دي بوفوار قد ساهمت بفعالية بارزة في ترسيخ مفاهيم حضارية جديدة في بنية المجتمع الفرنسي المعاصر، وقدمت إسهامًا أكسب المرأة مزيداً من المكانة الاجتماعية، والاعتراف بمواهبها وتميزها. لاشك أن دي بوفوار مقروءة في فرنسا وسائر اللغات الحية بشكل جيد، وما ذلك إلا أنها انطلقت عبر مجمل كتاباتها من خصوصيات المرأة التي تطمح إلى الإبداع وتقديم خدمات جليلة للمجتمع الإنساني بصفة عامة. وهكذا انطلقت خطواتها الأولى وهي تدخل الجامعة في السوربون وتلتقي شخصًا سوف يقترن اسمها باسمه وسوف يعملان بقوة معًا ولن يفترقا إلى آخر لحظات الحياة.

كانت في الواحدة والعشرين وكان الشاب في الرابعة والعشرين يدرسان الفلسفة ويعيشانها وبسعيان في تلك الفترة المبكرة إلى نمط جديد من التفكير، وهنا بودي أن أقول ما جمع سارتر وبوفوار من فكر كان أقوى من العاطفة، حتى أن العاطفة تفرعت من الحميمية الفكرية بينهما، فكانت معجبة بفكر سارتر إلى أبعد حد ومنذ لحظة البداية استطاع سارتر أن يفرض شخصيته عليها. تتذكر وقائع اللقاء الأول به:/كانت المرة الأولى التي أشعر أنني ألتقي بإنسان أشعر أمامه بالضآلة/.

لكنها لم تسمح لسارتر أن يفقدها خصوصيتها وشخصيتها رغم كل ذلك

الإعجاب والتعلق الفكري والروحي فهي ذاتها سوف تكون صاحبة الكتاب الذي زلزل فرنسا وأحدث ضجة كبرى في الأوساط العلمية والاجتماعية والثقافية في العالم، وهو كتابها الشهير /الجنس الآخر/ عام ١٩٤٩ الذي يترجم إلى غالبية اللغات الحية. ومن المفاهيم التي تطرحها في هذا الكتاب:/ليس هناك قدر بيولوجي أو نفسي أو اقتصادي يقرر الشكل الذي تمثله المرأة في المجتمع. إنها الحضارة ككل هي التي تنتج ذلك المخلوق والذي نطلق عليه اسم الأنثى/. وعندما يتألق سارتر في /الوجود والعدم/ سوف تفوز رواية بوفوار /رجال الفكر/ بجائزة جونكور عام ١٩٥٤، أي بعد عام واحد من /الوجود والعدم/. في عام ١٩٥٨ تباشر بنشر مذكراتها التي تقع في أربعة أجزاء وهي مذكرات فتاة رصينة عام ١٩٥٨- عنفوان الشباب عام ١٩٦٠- قوة الأشياء عام ١٩٦٣- موت مريح جداً عام ١٩٦٦.

أخذت أفكار الكاتبة تتطور بتقدم مراحل العمر وأصبحت تكتشف الحب والتعلق الكبير بسارتر وبدات الوقت بات التقدم في السن يشكل قلقًا لها فتكتب عام ١٩٧٠ كتابها /المرأة العجوز/ تقول فيه:/كبر السن وليس الموت هو الذي يجب أن يقارن بالحياة.. كبر السن هو محاكاة ساخرة للحياة بينما الموت هو الذي يحول الحياة إلى مصير/. وكما أنها بدأت حياتها مع جان بول سارتر، فسوف تنهي عمرها بكتابها الأخير الذي تسميه /وداعًا سارتر/ عام ١٩٨١ تسرد فيه بعض الوقائع التي لم تكن معروفة عن سارتر وتقول بأنه هديتها الأخيرة إلى الرجل الذي أمضت معه حياتها: /لقد كان رجلاً حقيقيًا يعرف كيف ينتمي إلى الحقيقة وكيف يبحث عنها وعندما وضعت كتابي كنت واثقة أن هذا أفضل ما يمكن أن يقدم لرجل لايزال حيًا.. كشفت عن سارتر الجانب الذي كان الناس يريدون أن يعرفوه، فلسفته ليست تعبيرًا امبراطوريًا عن أفكار تجول في وجدان الشخص، إنها الدخول إلى أعماق الناس. حاولت أن أضيء بعض المشاهد غير المعروفة في حياته لكي أظهر كيف أن الارتجاج هو انعكاس جزئي لزلزال يتشكل داخل عقل الفيلسوف/. لم يعد كافيًا قراءة سارتر كي نتعرف به. بل غدا من الأهمية أن نطلع على كتابات بوفوار حتى نتمكن من التعرف بسارتر على نحو أفضل، كما أننا بحاجة إلى قراءة سارتر حتى نتعرف بسيمون دي بوفوار في مختلف كتاباتهما، وبات من الصعوبة الحديث عن أحدهما دون ذكر الآخر. وهذه هي الميزة الكبرى التي تسجل لبوفوار في ارتقائها إلى هذه الموازنة رغم كل ما لديها من خصوصية فكرية وإبداعية. استطاعت سيمون دي بوفوار أن تترك بصمة امرأة عاشت كثيرًا وكتبت كثيرًا وتميزت كثيرًا.

٢٣٤

# الأسبوع الثقافي الأرميني الشاعر الملهم... وذكريات...

مهاة فرح الخوري (*)



كانت تظاهرة غنية وفعاليات متنوعة تلك التي نظمتها وزارة الثقافة السورية ووزارة الثقافة الأرمينية برعاية كريمة من السيد الدكتور محمود السيد وزير الثقافة.

أسبوع ثقافي مُلفت لأكثر من سبب، علاوة على أنه شمل عدداً من النشاطات، فإنه أقيم في أكثر من محافظة متنقلاً بين دمشق، حلب، القامشلي واللاذقية، مما أفاد منه أكبر عدد من المهتمين، هذه ناحية إيجابية جداً...

---

(*) مهاة فرح الخوري: كاتبة وأديبة من سورية.

افتتح في صالة الحمراء بكلمتين بليغتين معبرتين من قبل وزير الثقافة، ووزيرة الثقافة الأرمنية السيدة «تامارا بوغوسيان». تلي ذلك فرقة الغناء الأرمني «هاي فولك» التي أتحفتنا بأغنيات جميلة، بمستوى راق للغاية وأصوات تسبّح الخالق، ثمة تدرجات وشيات من الأنغام والإيقاعات، من «السوبرانو» إلى «الباس» تخالها صوتًا واحدًا بتموجات أصيلة ناعمة هادئة، ينطلق من حنجرة واحدة، تتصهر فيها الأنغام والإيقاعات بشكل مدهش. أما المغني المنفرد «كارين ميرزويان» فقد أبدع إلى حدّ أنه اهتزت معه قلوب المستمعين الكثر.. يتمتع بصوت «تينور»، ويؤدي الغناء المنفرد في دار الأوبرا في «يرفان».

«فرقة الصداقة» «باريكان موتيان» كان لها حضور متميّز. فقد أدّت عروضًا متنوعة من «الباليه» إلى «الفالس» مرورًا بالتراث الأرمني والفلولكلور الشرقي، والرقصة العربية أشبه ما يمكن بالدبكة، وكانت عروض إيمائية الـ «Pantomime»، بحق رائعة الجمال وتميزت بالرشاقة، بالهدوء، مع سرعة وظهور بديع على خشبة المسرح.

نوعية الراقصات، قدّهن، طولهنّ، ربما وزنهن، لا بدّ أنه تم الاختيار بشكل دقيق ومدروس من حيث اللياقة الجسمية، وخفة الحركة والتناسق والجمال.

يخال المرء وهو يتأمل أنهن أتين إلى هذه الدنيا معًا، تربين ونشأن معًا، بل تغذين الغذاء نفسه، بل نهضن وكبرن الواحدة بجانب أختها..

لفتني وجلّ الحضور في تلك الأزياء التي تنوعت وتبدّلت حسب العروض، الذوق الرفيع، فيها بساطة وأناقة وحشمة وجمال أخاذ، تدرجت ألوانها من الزهرية إلى الأسود الراقص (الرقصة الهندية) إلى العباءات الجميلة، إلى أصفر يظهر على أجسادهم النحيلة وكأنه أقداح مملوءة بشكل متساو بالشامبانيا، جمال يتخطى الجمال حقًا.

ساعتان ونيّف من الزمن سافرنا خلالها من عالم مثقل بالهموم إلى عالم الجمال والحب والغناء والرقص ونسيان بعض الذات.

عادت بي الذاكرة إلى أواخر الستينات وأوائل السبعينات حيث استقبلنا بدعوة أيضًا من وزارة الثقافة آنئذ فرقًا روسية، بولونية «فرقة مازوفشي» ١٠٠ راقص وراقصة وموسيقيين ومغنين خرجوا من صالة الحمرا ومشوا سيرًا على الأقدام طريق الصالحية يغنّون ويرقصون وكانت ظاهرة لم يسبق لها مثيل.. وأيضًا الفرقة الإيمائية البولونية، والفرق البلغارية وغيرها.

هذه الفرق لم تأت لتأدية عروض بإطار

مهرجانات كبيرة في عدد من المحافظات مما لا يتطلب التحرك مئات الكيلومترات من إنسان يصل منهكًا ليمتع بأمسية موسيقية راقصة.

حبّذا لو تتكرر مثل هذه المناسبات خدمة لجيل الشباب والطفولة، وإحياء لذاكرة من بلغ من العمر عتيه.

عود على بدء، أعود إلى أمسيتي وقد تخللتها قراءة لمقطع من ملحمة «تحية لأبي العلاء المعري» باللغة الأرمنية: «كارين ميزويان» وقراءة باللغة العربية: «سالبي ديراتجيان» كتبها الشاعر المناضل «أفيديك أيساهاكيان».

لدى قراءة المقطع بالأرمنية، تأثر الحضور وانفعل بالإلقاء المبدع للقارئ، ثم وقفت «سالبي» كسنديانة شامخة معتزة باللغة العربية كاعتزازها بلغتها الأم، تحيي أبي العلاء على لسان شاعرها... من هو «ايساهاكيان»؟

شاعر ناثر، مناضل اجتماعي، عاش في أعوام ١٨٧٥- ١٩٥٧، من رواد الأدب الأرمني، لقبته الأمة الأرمنية بـ «المعلّم» وفي أعماله وإنتاجه صورة صادقة عن حياته اليومية، معاناته وحبّه.

بعد أن تابع دراسته الثانوية في أرمينيا، التحق بجامعة لايبزغ ثم بجامعة زوريخ لمتابعة دراسته في الأدب والفلسفة.

سُجن مرتين، بتهمة معارضته للنظام القيصري، اضطر هربًا من الملاحقة، لمغادرة أرمينيا، ولجأ إلى فرنسا وألمانيا، إيطاليا واليونان. عاد إلى وطنه «الاتحاد السوفيتي» عام ١٩٣٦. تسنّم منصب رئيس اتحاد الكتاب الأرمن السوفييت منذ عام ١٩٤٤ لغاية وفاته. استحق جائزة لينين مرتين.

هربًا من الآلام الروحية والدنيوية اتجه «ايساهاكيان» نحو الأبعاد الساحرة. الدافع الداخلي النفسي، حيرته وتأرجحه في عالم الأدب، لم يكن سوى بحثًا عن أسس وجذور تاريخية راسخة.

قمة أعماله الشعرية ملحمة «أبو العلاء المعري» ١٩٠٩- ١٩١١، يبرز الشاعر في سياق القصيدة العلاقات الاجتماعية المعاصرة، والقوانين الطبيعية للحياة الانسانية، تلك الحياة التي تحولّت إلى جهنّم، ودوافع الروح المعذبة تتابع صور الحياة وتتداخل، وبقدر ما تسرع القافلة يتعزّز المعنى المجازي في نظرة «المعرّي» بطل القصيدة، ويخترق المجالات الاجتماعية، السياسية، الإنسانية والأخلاقية.

يجتاز الشاعر الآفاق القديمة والحديثة لآلام الإنسان ليبلغ تمجيد الولادة الجديدة للعالم، أنه يرفض الحقيقة المظلمة، بينما

يمجد الحقيقة الجديدة المبنية على مثل ومبادئ سامية.

والقصيدة التي ألقي مقطع منها تشهد على اهتمام الشاعر بالأساطير والحكايا، وله قصائد كثيرة مستوحاة من قصص الشعوب الشرقية والغربية وحكاياها، وتأخذ من ملاءمتها للواقع الحياتي والحسي للشعب الأرمني.

ومّما قرأت «سالبي» من الملحمة الطويلة، التي تحمل بين طيّاتها حوالي أربعمائة بيت أنتقي نموذجًا:

**«وقافلة أبي العلاء تسير الهوينا كخرير الينبوع الجاري**

**متناسقة الخطوات في غمرة أشعة القمر الوديع**

**والبدر المنير كصدر حورية الجنان. شامخ فتنة وسحرا**

**كان يتستر حينًا بالغمام خجلاً وآخر يظهر ساطعًا بصفاء**

**والأزاهير الفواحة كانت راقدة بأقراطها الماسية الفاتنة**

**والأطيار بأجنحتها القوس قزحية كانت تبث مناجاتها بأرق الهمسات**

**والريح توشوش بعبير القرنفل حكايا ألف ليلة وليلة**

**وأشجار النخيل والسرو الغارقة في نوم لذيذ كانت تتمايل على طرفي الطريق وتميس**

**كان أبو العلاء يتكلم بصمت وأذنه صاغية إلى أحاديث الريح**

**والدنيا كأنها حكاية ساحرة عجيبة لا بداية لها ولا نهاية».**

وتتكلم القصيدة عن شموخ «أبي العلاء» وعظمته وفلسفته ونظرته للحياة... وينهي الشاعر ملحمته بقوله:

**«الشاعر الكبير «أبو العلاء» ينطلق في الأجواء،**

**ويحلق مظفرًا شامخًا**

**وعلى كتفيه يموج الرداء الأرجواني بلألأته**

**وهو منطلق نحو الشمس، الشمس الخالدة الأزلية».**

والآن بعد استعراض سريع لفنون وإبداعات الأمة الأرمنية لآدابها لفولكلورها إضافة إلى المصورين المبدعين والعازفين الملهمين، لا بدّ لي من إشارة أعتبرها مثالاً بل نموذجًا لنا ولسوانا.

الشعب الأرمني أينما كان في أقاصي الأرض، في شرقها وغربها، بأجياله المتلاحقة، تمسك بأصوله، بلغته يعيش منذ الطفولة تاريخه، تراثه، حريصًا على جذوره، أليس هذا ما يعزّزه ويقوي تضامنه ووحدته.

أينما تنقلنا على هذه المعمورة، في كل بلد حتى في أكثرية المدن، نجد نادياً أرمنياً، ومدرسة ابتدائية (على الأقل) تدرّس للأطفال اللغة الأرمنية.. «الأرمني» يرضع لغته مع الحليب منذ نعومة أظفاره، ينميّها مع مرور الزمن، يطالع بها.. يقرأ الآثار الأرمنية، والنوادي مزودة بمكتبة، وبمشرفين على تعليم الغناء والفولكلور الأرمنيين، المآكل الأرمنية يتوارثها البنات عن الأمهات والحفيدات عن الجدّات، يعتزّ الإنسان الأرمني بأصوله..

هنا لا بدّ لي من سؤال: أين نحن من هذا العالم؟

ماذا عن أبنائنا المغتربين؟ ما أن يغترب أحدنا حتى ينصهر بالمجتمع الجديد.. هذا جيّد، ولكن! ألا يشعر أبناؤه وأحفاده بمرارة الغربة فيما إذا جهل لغته الأم؟ وتركها على أرفاف مكتبة أبيه في بلد المنشأ؟! اللغة تجمع، اللغة توحّد، اللغة تعطي قوة وربطاً بالأرض بالتاريخ، بالأصول والجذور..

من المسؤول عن التخلي عن اللغة العربية في بلاد الاغتراب؟ هل الدوائر والوزارات المعنية بالعلم والثقافة في بلادنا؟

هل تلتفت نحو إحياء المراكز الثقافية العربية، بعضها مزروع هنا وهناك، بتزويدها برسل معلمين ومرشدين للغة العربية منذ سنوات عديدة وفي «ساو باولو» البرازيل في زيارة للمركز الثقافي السوري، كانت تدرّس اللغة العربية لمن يرغب من أبناء الجالية، وكان ذلك بمبادهة وتطوع من زوج مدير المركز.. وبعد أن عادت إلى دمشق لم أعرف شيئاً عن مصير هذه المبادهة.

هل نحمّل مسؤولية إهمال اللغة العربية للجاليات السورية أو العربية التي ما أن تغادر حتى، تقتلع جذورها وتسير باتجاه المجهول؟ هل يعجز أبناؤنا المغتربون عن تأسيس نواد ومدارس تجمع عوضاً عن أن تفرق؟

هل المسؤولية تقع على كل من ذكرت؟ أم لا بد من خطة حكيمة تنقذ ما تبقى لنا من لغتنا، خطة تباشر بوضعها مؤسسات الدولة المختصة ومنها وزارة المغتربين؟ أعتقد أن أولادنا في الاغتراب ينتظرون هكذا إجراء ليتحمسوا وينضموا لنا ويساهموا في العمل والتمويل.

لغتنا في خطر بل آيلة إلى الاحتضار.

للغّة قدسيتها.. إنها تثبت الهوية ولا عزّة لمن يفقد هويته..

الأمة الأرمنية بعد أن عانت من احتلال وتهجير وتشريد ومذابح، فرضت احترامها على العالم وتألقت أينما وجدت ونجحت

والفضل الأكبر يعود إلى عشقها للغتها التي وحدتها وثبّتت كيانها في العالم.

لنيف واثني عشر عاماً، كنت أشارك في مؤتمر عقد في «يريفان» بدعوة كريمة ورعاية من البطريرك السابق رقاده «فاسكين الأول».رئيس الطائفة الأرمنية «كاتو ليكوس» «أيتشميازين» (المقر البطريركي)- رحّب بالحضور وخاصة بالمندوبة السورية قائلاً: نحن مدينون لسورية التي استقبلت أبناءنا وفتحت صدرها لهم وهيأت لهم الظروف المعيشية والحياتية المناسبة...

وفي جولة في أرجاء البطريركية أزاح البطريرك بوابة شامخة عن لوحة مصنوعة من «الأبجدية الأرمنية»مصوغة من الذهب الخالص المرصع بالألماس، هديّة تذكارية من ثري أرمني يعيش في باريس... شعرت به كمن يقول لشعبه «هذه لغتكم، وهذا حرفكم، هذه كلمتكم أبجديتكم..أصلكم حاضركم لا مستقبل لكم دونها...» أما متحف المخطوطات المدهش في يريفان، فله مني وقفة مستقبلية.



⁂ ⁂ ⁂

٢٤٠

# حوار مع الأديبة سعاد مكريل أرملة الشاعر الكبير عمر أبو ريشة

كمال فوزي الشرابي (*)



***في اليوم الرابع عشر من شهر تموز ٢٠٠٤ تطل علينا ذكرى غالية على قلوبنا هي الذكرى الرابعة عشرة لرحيل الشاعر الكبير عمر أبو ريشة (١٩٠٨-١٩٩٠). وبهذه المناسبة أجرينا الحوار التالي مع أرملة الشاعر الأديبة الأستاذة سعاد مكريل، وذلك في بيتها العامر بأنواع التحف واللوحات الثمينة ببيروت. وقد استقبلتنا بما تملكه من وسامة ورشاقة وأناقة، وبما اشتهرت به من كرم ولطف وإيناس:***

---

(*) كمال فوزي الشرابي: أديب وناقد ومترجم من سورية.

**هل لك أن تحدثينا باختصار عن نشأتك وحياتك؟**

- نشأت في أسرة ميسورة من بلدة البترون، وتابعت دراساتي الثانوية في مدارس أجنبية، ثم تزوجت.

**- قصي علينا حكاية لقائك بالشاعر الكبير عمر أبو ريشة منذ البداية؟**

- كنت أقوم برحلة استجمام جماعية إلى رومانيا، في منطقة شوكاش بأعالي جبال الكاربات. في الوقت ذاته كان رئيس جمهورية رومانيا قد دعا الشاعر عمر أبو ريشة لقضاء فترة نقاهة في تلك الربوع وذلك بعد خضوعه لعملية القلب المفتوح. في أحد الاحتفالات التي اشتركنا بها جميعًا قابلت الشاعر الكبير وتعرفت إليه. وكان اللقاء بالنسبة إلينا معًا إعجابًا وحبًا من أول نظرة. شعر كل منا بأنه مشدود إلى الآخر بخيوط سحرية خفية.

بعد العودة من الرحلة استمر اللقاء بيننا على فترات. وبعد سنتين من تعرفي بعمر طلب يدي وتزوجنا.

**- كم دام هذا الزواج، وهل كنتما به سعيدين؟**

- دام ثلاثة عشر عامًا حتى وفاة الشاعر عام ١٩٩٠. وكان مبنيًا على أسس متينة من الحب والرعاية والاحترام. كان همي الأول والأخير أن أهيء له على الدوام جوًا يشعره بالسعادة والهدوء والاستقرار. وظل الحب مابيننا يقوى مع مرور الأيام. وكان حزني على فراقه كبيرًا، وأنا ألهج يوميًا بذكره بيني وبين نفسي ومع الأصدقاء والزوار.

**- وملأت جدران بيتك العامر بصور له ذات أوضاع مختلفة؟**

- نعم، في مدخل البيت، وعلى الجدار المقابل للباب الخارجي، هناك صورة كبيرة لعمر كأنه حيٌّ يرحب بالزوار. وفي كل غرفة من غرف البيت له صور في مناسبات منوعة. مازال عمر يسكنني كما يسكن البيت الذي عشنا فيه. روحه معي على الدوام. وحبي له باقٍ حتى النفس الأخير.

**- ما هي الصفات التي أعجبت بها لديه؟**

- كان عمر كريمًا، مرهف الإحساس، ذكيًا، لايحب أن يزعج أحدًا بطلباته. تصور أنه كان يعفي الخادمة من النزول إلى مكتبة الشارع لإحضار جريدته اليومية ويحضرها هو بنفسه. كان رقيقًا كالنسمة، لطيفًا كالعبير، عظيمًا كالجبل، شامخًا شموخ مجرَّة. كان إنسانًا لطيفًا نبيلاً

يدعوك من حيث لاتدري إلى محبته واحترامه.

**- كيف كان يكتب قصائده؟**

– في أي وقت وفي أي مكان. كان إذا لم يجد ورقة يكتب على كُمّ قميصه. ولطالما فاجأته وهو يكتب جالسًا في السرير، وقد كسا رأسه وجسمه بغطاء السرير، وعلى ضوء مصباح كهربائي صغير (بيل)... وذات مرة، والريح تعصف والجو ملبد بالغيوم والأمطار، كان يكتب في أحد مطاعم منطقة الروشة وإذا به فجأة ينهي الكتابة، ونخرج معًا لنستقبل العاصفة... وما إن خرجنا حتى رمى الأوراق التي كتب عليها بوجه الريح هاتفًا: «من الريح جئت وإلى الريح تعودين»...

**- هل تتابعين ما يصدر عنه من كتابات وما يقدم عنه من محاضرات؟**

– أتابع على قدر الإمكان، وإني لأشعر بالخيبة والإحباط والحزن لقلة مايكتب عنه. عمر أبو ريشة شاعر العرب لم يكرَّم حتى الآن كما يجب في احتفال رسمي كبير جامع، ولم يخصص له شارع باسمه في وطنه ولا في البلدان العربية – بحسب علمي – باستثناء المملكة العربية السعودية.

**- هل مازلت تزورين ضريحه كل شهر في حلب؟**

– أزور ضريحه كل شهر وأضع عليه إكليلاً من الزهر، وأحرص على أن يظل الضريح محتفظًا بمنظره القشيب. وقد لاحظت أنهم كتبوا على شاهدته (شاعر حلب) فطلبت من مدير الأوقاف في الشهباء أن يستبدلوا كلمتي شاعر حلب ب (شاعر العرب)... ولايمنعني من زيارة الضريح إلا وجودي في أمريكا لظروف قاهرة.

**- هل تعجبين بكل ماكتبه عمر من شعر غزلي وقومي وسياسي واجتماعي أم أنك تفضلين بعض شعره على بعضه الآخر؟**

– عمر شاعر كبير استطاع بأفكاره وصوره الجديدة وأسلوبه المميز ولغته المتألقة السلسة أن يعالج جميع الموضوعات ويبدع فيها. أنا معجبة بكل ماكتبه، وأحفظ الكثير من أشعاره، وادندنها بيني وبين نفسي، وأسمعها العديد من زواري...

**- ما هي أعماله التي لم تنشر حتى الآن؟**

(هنا أرتني ثلاثة صناديق من الورق المقوّى – الكرتون – وهي ملأى) وقالت:

- هذه هي أعماله التي لم تنشر. بعد مفاوضات مع عدة دور للنشر تكفلت إحداها بأن تنشرها على التوالي، وهي:

أ - ملحمة شعرية عن السيرة النبوية من عشرة آلاف بيت.

٢ - دراسة عن ٦٣ شاعرة في الجاهلية و١١٠ شواعر في عصر الإسلام لم يعرف العالم العربي عنهن شيئًا.

٣ - سبعة دواوين شعرية غير معروفة جاهزة للنشر.

٤ - ديوان يحوي قصائده السياسية - تنشر هذه القصائد على حدتها كما أوصاني-.

٥ - ست مسرحيات هي: (الطوفان)، (سميراميس)، (نحن والسلطان)، (الحسين بن علي)، (محكمة الشعراء)، (ذ قار).

٦- اثنا عشر شريط تسجيل من النوع الكبير القديم تحوي مقابلاته مع عدد من رؤساء الدول التي عمل فيها سفيرًا لبلاده، والخطب المتبادلة معهم، وكان يخاطبهم بلغاتهم إذا كان يتقن ثماني لغات إتقانًا رفيعًا، ويحمل ثلاث شهادات دكتوراة: واحدة فخرية، واثنتان استحقاق. وفي هذه الأشرطة ينشد أيضًا عددًا كبيرًا من قصائده في عدة مناسبات ومنها مناسبات الاحتفاء به في الأكاديميات العالمية.

٧- عدة أشرطة فيديو عن حياته، وفيها ينشد أيضًا بعضًا من قصائده ويأتي على ذكر بعض الأحداث الهامة في مراحل من حياته الخاصة.

٨ - رسوم جميلة بيده عن قسم من معبد كاجوراو بالهند وسواه.

**- وماذا عن الملف الذي أودعه الشاعر والديبلوماسي الكبير في مكتبة الكونغرس؟**

- إنه ملف ضخم مختوم بالشمع الأحمر، أوصى عمر بألا يفتح إلا بعد مرور خمسين سنة على وفاته أي في العام ٢٠٤١ .. ولا يعرف أحد ماذا يحوي..

**- قيل لنا أنك بصدد تأليف عدة كتب عن عمر وأعماله وحياتك معه؟**

- لديّ ثلاثة كتب عن حياتنا معًا وعن أشعاره وكيف كتبها ولمن، سأصدرها على التوالي وهي: (عالمان في رجل)، (عمر كما عرفته)، (لكل قصيدة قصة) وذلك كما روى لي قصة كل قصيدة شخصيًا. كما أعمل في ترجمة بعض أفكاره وخواطره إلى اللغة الفرنسية على شكل حكم أو أمثال.

بعض قصائد عمر:

١- رسالة

كتبها قبل دخوله غرفة العمليات لإجراء عملية القلب المفتوح، وهي منقوشة على شاهدة ضريحه بحلب:

رفيقتي، لاتُخبري إخوتي
كيف الردى، كيف عليَّ اعتدى
إن يسألون عني وقد راعهم
أن يبصروا هيكلي الموصدا
لاتجفلي، لاتُطرقي خَشْعةً
لا تسمحي للحزن أن يولدا
قولي لهم سافرَ قولي لهم
إنَّ له في كوكبٍ موعدا

٢- صورتان

وحينما الشمسُ همَّتْ
تغيبُ لم تطمئنِّي
وملتِ عني كأني
غوايةُ التجنّي
وقلتِ لي باضطرابٍ
أخافُ قربَكَ مني

وحينما الليلُ أسرى
مابين جفنٍ وجفنِ
ضممتِني بذراعَيْ
تلهُّفٍ وتمنّي
وقلتِ لي في ذهولٍ
أخافُ بُعْدَكَ عني

* * *

٣- سفينة العمر

سفينةُ العمرِ ما أرخصتُ جولَتَها
على مناكبِ أفراحي وأحزاني
فكم خنقتُ بها أنفاسَ عاصفةٍ
وكم سحقتُ بها أضلاعَ طوفانِ
وكم طويتُ الليالي دون دفتها
على سُراها وما أغمضتُ أجفاني
حشدتُ فيها رغابَ الحقِّ فأتلقتْ
بما أراد لها عزمي ووجداني
وباسمكِ انطلقتْ في اليمِّ شامخةً
ومن سناكِ مناراتي وشطآني

٤- عمر يُعرِّف بنفسه:

معاذَ خِلالِ الكبرِ ماكنتُ حاقداً
ولا غاضباً إن عابَ مسرايَ عائبُ
فكم جبلٍ يغفو على النجمِ خدُّه
وأذيالُهُ للسائماتِ ملاعبُ

# حوار العدد



## حوار مع

الأديب وليد إخلاصي

إعداد وحوار: عبير عوض

٢٤٦

# مع الأديب: وليد إخلاصي

إعداد وحوار: عبير عوض *



ولد الأديب وليد إخلاصي في مدينة الإسكندرونة المحتلة عام (١٩٣٥) من أسرة حلبية قديمة، درس المرحلة الابتدائية والثانوية في حلب، وحصل على إجازة في الزراعة، ومن ثم دبلوم الدراسات العليا من جامعة الإسكندرية في مصر، درّس في كلية الزراعة بجامعة حلب منذ عام (١٩٦٠) وحتى عام (١٩٧١) ترأس نقابة المهندسين بحلب. يكتب القصة القصيرة والرواية والمسرحية والدراسة والمقال والعمود الصحفي انتخب لأكثر من دورة في مجلس اتحاد الكتّاب العرب في سورية وترأس فرع الاتحاد في حلب.

(*) عبير عوض: محررة في مجلة المعرفة.
- العمل الفني: الفنان محمد حمدان.

عضو هيئة تحرير مجلة (الحياة المسرحية) التي تصدرها وزارة الثقافة، أسهم في تأسيس مسرح الشعب بحلب (المسرح القومي) شارك في عدد من المؤتمرات والندوات الثقافية العربية، ترجم عدد من أعماله إلى لغات مختلفة وأعدت عن إبداعه دراسات جامعية منها دراسة دكتوراه أعدها (إدمر كوريه) في جامعة نيويورك. حصل على الجائزة التقديرية من اتحاد الكتاب العرب في عام (١٩٨٩)، منح جائزة تكريم في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي عام (١٩٩٢) ونال جائزة الباسل في حلب عن مجمل أعماله عام (١٩٩٦) وجائزة سلطان عويس عن أعماله الروائية والمسرحية عام (١٩٩٧) في دبي.





تستضيفه مجلة المعرفة في حوار نناقش خلاله النواحي الأدبية التي كتب فيها وأغناها عربياً ومحلياً.

**١- كيف بدأ اهتمامك بالكتابة الأدبية وفنونها في مرحلة مبكرة من العمر، على الرغم من أن دراستك وتخصصك كانا علميين وانتهيا بالعمل في ميدان الهندسة الزراعية، وكيف تطور هذا الاهتمام حتى بلغ مرحلة النضج في التجربة والإبداع؟**

قد يساعد شريط الذكريات القديمة في استدعاء محطات مرّت بها الكتابة منذ بداياتها، إلا أن العثور على الخطوة الأولى يبدو أكثر صعوبة وأنا اقلّب صفحات الماضي البعيد. أتراها تلك الفتنة التي رافقت حكايات الأماسي التي كانت جدتي تقصّها عليّ وهي تحتضن جسدي الصغير فأنام بين ذراعيها أحلم باستكمال الحكاية في اليوم القادم، فانغرست في تربة

أعماقي بذرة القصّ التي ستتفتح بعد سنين قليلة رغبة في تقليد النموذج الحكائي الذي ملأ روحي، وستدفعني تلك الرغبة إلى قراءة مجلد من (ألف ليلة وليلة) التي كان يسرق أخي الكبير أجزاءها من خزانة الوالد. وقد أدركت بعد فترة لمّ أتلف الوالد تلك النسخة النادرة، لما احتوت عليه من رسوم فاحشة، إلا أن تلك الحكايات لم تبتعد كثيراً عن شفويات جدتي المروية في سقايتها لبذرة القص عندي.

وأتساءل أيضاً من فتنة الكتابة يوم تجرأت على فك رموز (حجاب) كانت قريبة لنا قد نسيته في واحدة من زياراتها الدورية لنا،، وكانت تحمله دوماً في رقبتها تحسّباً من شرّ العين والحسد، وقد حفّزني الفضول لمعرفة ما في داخله من كتابة يدفعني إلى ذلك ما كان والدي الشيخ يقرأه قربي يوم أصابُ بالحمى ماسحاً على رأسي بالتمائم والآيات فلا تلبث الحرارة أن تنخفض وأذهب في نوم عميق. وعندما انفردت بحجاب القريبة نزعت عنه الغلاف فظهرت لي رقعة مطوية فردتها فكانت الورقة قد امتلأت بسطور ورسوم بدائية وكانت السطور في انتشارها متوازية أو متعاكسة تحمل آيات من القرآن الكريم وأشعاراً بالعامية وجُملاً تتلاحق فيها كلمات غير مفهومة تشبه إلى حد بعيد ما كنت أسمعه من والدي يوم الحمى بأدعية تتوهج بالسحر. وهكذا ابتدأت تتوالد في رأسي علاقة أسرار الكتابة بحياة الإنسان واستعداده لقبول دورها في التحول والتغيير. ودفعتني القراءة الأولى لكامل (ألف ليلة وليلة) إلى البحث عن الحكايات المتوفرة في الكتب والمجلات فكانت حكايات (كامل الكيلاني) للأطفال ومن بعدها مجلدات (طرزان) المترجمة، وكذلك ترجمات (المنفلوطي) التي حسبناها آن ذاك من تأليفه وليس من تعريبه. وهكذا اندفعت إلى (دار الكتب الوطنية) لأصبح من القرّاء الدائمين فيها أنبش في صفحات الكتب فيها دون هدف سوى القراءة في أي شيء.

وباتت فلسطين في أواخر الأربعينيات مصدر إلهام وقلق مبهم، فلم أجد سوى الكتابة وسيلة للتعبير عن أفكاري وألمي. كما دفع انتباه رفاق المدرسة ميلي إلى الكتابة ليستعين بعضهم بي أعدّ لهم رسائل الغرام إلى محبوباتهم من طالبات الثانوية القريبة. وكنت أشعر بنوع من الزهو، وأنا أتلقى أجري في تذكرة لدخول السينما أو في دعوة لوليمة طلابية قوامها (سندويش البسطرما أو المرتديلا). وأريد هنا أن استدعي ذكرى أستاذين في السنوات الأخيرة قدّما لنا دروس اللغة العربية وآدابها على مائدة مختلفة عما ألفناه من قبل، الأول كان (سليمان العيسى) أطال الله عمره، وقد كان حديث التخرج من معهد عالٍ في بغداد، وحمل إلينا شاعريته العذبة

في رؤية جديدة لمفهوم الكتابة، والثاني هو (خليل هنداوي) رحمه الله، وقد دفعتني صرامته في نقل الأدب لتذوقه بشكل مغاير. وكان في دعم الأستاذين لي ما عزز عندي القناعة بأن الكتابة هي الطريق الأفضل للتعبير عن ذاتي، وكنت إلى سنوات قليلة خلت أعاني من مشكلة تتعلق بضآلة جسدي لذا حاولت أن أحتل مكانة ما في المدرسة، فكنت لاعبًا في فريق كرة السلة ومن بعدها استهوتني كرة القدم فبرزت في منتخب المدرسة، إلا أن اكتشافي لقدراتي في استخدام الكتابة بشكل مميز بين رفاقي وجّهني إلى نوع من حمى القراءة فتمازجت مطالعة الكتب المختلفة الأشكال مع بدايات الكتابة الجادة التي تحولت إلى الطريقة المثلى لإثبات الذات.

وجاءت مرحلة الدراسة الجامعية في كلية الزراعة بجامعة الإسكندرية لتتيح الفرصة لمؤثرات بالغة الأهمية لعبت دورًا في استكمال جوانب من بنائي الأدبي والمعرفي. الغربة أولاً والاعتماد على النفس والانفتاح على حياة ثقافية جديدة موازية للدراسة العلمية، مما رسم لي برنامجًا يوميًا منتظمًا ساهم في إقامة التوازن بين جانبي الحياة العملية (الواجب) والثقافية (الهواية)، فكنت أتابع الكتابة الأدبية إلى جانب مطالعة الكتب الجامعية المتوزعة على ساحة تمتد ما بين علم النبات والحشرات إلى الكيمياء بفروعها وما بين علوم اقتصادية مختلفة، كما أن مختبرات الكلية التي قضينا فيها ساعات طويلة قدمت لي صديقًا جديدًا أثار اهتمامي من الأيام الأولى فبتّ أكثر التصاقًا بما يتجاوز أحيانًا علاقتي بالكتاب، لقد قدمت لي (الميكروسكوب) عالمًا غريبًا من التفاصيل والجزئيات التي مهدت لرؤية أعمق وأوسع لما هو حولي فكأنه وضع لي منهجًا في انتقال التفكير وكذلك الكتابة من الخاص أو الذاتي إلى العام أو الكلي. وبمثل هذا المنهج أبتدأ التأسيس في الأعمال الأدبية من قصة ورواية ومسرح وأشكال أخرى،، وكان للميكروسكوب الفضل الأول في تعميق هذا المنهج، ثم إنه قدم خدمة لأسلوبي في إنه تكوّن عندي عناية بالتفاصيل.

تلك التفاصيل المادية التي تكشف عنها عدسة الميكروسكوب وضعت قاعدة لمفهوم التفكيك في البنية الأدبية والمعرفية أيضًا، والتي كانت أيضًا كترميم لجسد أي عمل أدبي لاستكمال شكل إبداعه. وهكذا مهّد (الميكروسكوب) سبل التعامل مع الكتابة الإبداعية وبروح إبداعية لاتقرّ بالحسم القاطع في الشكل أو المعنى وتقود إلى تجاوز الطرق التي تم التعامل بها سابقًا، بل كانت هناك محاولات للاستفادة منها بعد امتحانها للانتقال إلى حالة أخرى في محاولة للتأقلم مع طبيعة الموضوع أو الفكرة، وتقدم بعدًا آخر للنص الأدبي

بخاصة والمعرفي بعامة في الدفع نحو متابعة نضج التجربة الأدبية التي لانهاية محتومة لها.

**٢- من بين الأجناس الأدبية التي خضت فيها، لماذا هذا الاحتفاء بالرواية على وجه الخصوص؟**

لم أكن في يوم من أيام الكتابة الجادة في نصف القرن المنصرم لأقرر أي شكل سأكتب وفقه. إنه قدر المخيّلة وهو أيضًا التأثّر بالواقع. وهذا التمازج المتناقض سيصبح على ما يبدو الوسط الكيميائي الذي تسبح فيه الكتابة والتي ستأخذ شكلاً ما كالرواية أو المسرح أو القصة أو أي شكل آخر وفقًا للتفاعل في بحيرة الكيمياء العشوائي أو المنتظم. ويمكن الحديث عن الرواية في سياق الحديث عن الزمن لأنه يشكل مع المكان في الحياة الإنسانية خطيّن متعامدين كشأن المساحة التي تحدد عادة مسيرة الخط البياني في فضائها، لذا فإن مفردتي الزمان والمكان هما القطبان اللذان يتحكمان في الكتابة بشكل عام فتبرز خطورتهما في تخليق الرواية التي باتت مع مرور الأيام كرياضة روحية هي الأكثر مشقة، وهي التي تكشف عن معرفة جوهر الزمن الذي يصنع تاريخًا خاصًا للمكان الذي تحول روائيًا إلى رحم يحتضن الزمن الروائي. وكانت (حلب) بشكل رئيسي هي ذلك الرحم، بعد أن باتت (حلبي) التي تحتضني، فهي الواقع وهي الخيال وكأنها بذرة لتكوين أسطورة حديثة.

كتبت قليلاً عن أمكنة بعيدة عن حلب رغم ذلك لم تغب عن أي عمل، ففي الرواية الأولى (شتاء البحر اليابس) التي دارت أحداثها في مدينة الإسكندرية، كانت البنية النفسية لشخوص تلك الرواية ترتبط بشكل ما بمخزون ذكرياتي الحلبية، كما أنها كانت في خروجها عن المألوف الروائي لاتعنى كثيرًا بجوهر المكان الذي لم يكن بعد قد ترسخ عميقًا في كتاباتي اللاحقة. لقد وقر في روحي بعد سنوات من العمل أنه لاقيمة للزمن في العمل الأدبي دون ارتباط وثيق بالمكان الحلبي الذي سيتحول إلى وطن إنساني واسع الأرجاء. وقد ظلت هذه الحقيقة قائمة في الأعمال التي لم يذكر فيها اسم حلب بشكل مباشر كرواية (دار المتعة) مثلاً. إن الحياة في مقاربتها للنهر المتدفق تفجّر في الأدب مفهوم الرواية التي لاتنفصل عن مسيرة ماء النبع في مجرى النهر الذي سيمضي متابعًا تدفقه نحو الضياع في بحر أو نحو المساهمة في يقظة أرض عطشى. وهكذا كانت الرواية أكثر تمثيلاً لحكاية الحياة وناسها ومجتمعاتها، وهي التقليد المبدع لشكل من أشكال الحياة والذي قد لايشابه الأصل في أي حال من الأحوال، لذا فإن همّ التفكير الدائم بالحياة، وهو يؤثّر في

تغذية الميل الروائي، ويدفع إلى التفاعل مع الرواية على أنها الألصق بمسيرة الحياة.

**٣- كتبت الأعمال المسرحية، وشاركت بشكل مؤثّر في تأسيس المسرح في حلب وفي سورية عموماً، إلا أنك ماتزال تصف دخول المسرح في حياتنا الثقافية أنه من ظواهر التحديث التي لم تكتمل بعد، برأيك لماذا لم تكتمل وما هي الحلقة المفقودة لإكمال هذه التجربة والمضي بها قدماً؟**

لم تخل حياتنا القديمةولاحياة معظم الشعوب من (التشخيص) أو (التمثيل)، وكان التقليد وجهًا من أوجه التفاعل مع الحياة، وكانت رغبة التفاعل مع الآخر تظهر من محاولة (توصيل) الذات إلى الآخرين، وكان كل ذلك من الظواهر التي أغنت مبدأ المسرح، وقد لعبت الاحتفالات الدينية والطقوس الشعائرية في دفع بدايات المسرح إلى أبعاد أوسع لتسرب الجوهر الدرامي إلى الشكل الاحتفالي والبنية اللغوية العامل الحاسم في الصياغة الأخيرة للمسرح. وعندما اقترن فن المسرح بالدراما ابتدأ التاريخ الجديد لأهم أنواع الفنون الجمعية في حياة البشرية.

وهكذا بات المسرح دليلاً على التكامل الثقافي في مجتمع ما، كما أن (الحداثة) التي تتغلغل تاريخيًا في النسيج الاجتماعي كانت قد رافقت التطورات التي لحقت بالبنية المسرحية في انتقالها من (الاحتفالية الشعبية) إلى (المؤسسة الاجتماعية الفنية) والتي خضعت في القرون الأخيرة لقواعدوقوانين ستجعل منها عنصرًا له قيمة بين المؤسسات الاجتماعية الأخرى الفاعلة في أرجاء واسعة من العالم.

واستجاب المجتمع السوري سابقًا لرياح التحديث الوافدة ببطء شديد من الغرب الأوروبي بخاصة، فكانت هناك عروض نادرة تقليدًا للمسرح الغربي، إلا أنها لم تسجل تواصلاً يساهم في تعميق وجودها في المجتمع كما كان يحدث لمسرح الظل الذي كان المثل الشرعي للظاهرة المسرحية آنذاك. وكانت أعمال (أبو خليل القباني) الرائدة في المسرح الغنائي قد خلّفت علامات في بنية الثقافة كان النجاح سيكتب لها في تحذير الحداثة لولا هجرته الهاربة والتي كانت استجابة للضغط الذي مورس عليه. وكانت النوادي والفرق الأهلية والوافدة قد وجدت استجابة من المجتمع إلى أن شهد النصف الثاني من القرن الماضي تبنيًا حميمًا للمسرح من الدولة، فقد جاء الاهتمام به في صلب بنية وزارة الثقافة المحدثة لتمهد الطريق أمام محاولات جادة لجعل المسرح مؤسسة اجتماعية قائمة. وتوجه عدد من محبي المسرح إلى دول مختلفة لتلقي العلوم والطرق المتعلقة به، وكان أن أحدث المعهد العالي للفنون المسرحية كخطوة تتوج

الجهود الحكومية السابقة، فهل أصبح المسرح ظاهرة ثقافية بالغة التأثير كما التلفزيون مثلاً؟ وهل يتعلق الأمر بهذا التساؤل فحسب، أم أن تساؤلات كثيرة تدور حول أمور أخرى؟

نعم، فالمسرح اليوم على الرغم من انتقادات تدور حول ظاهرته القائمة يعتبر شكلاً من أشكال الحداثة، وهو في الوقت نفسه ظاهرة تدل على تفاعل الرغبة بالتجديد داخل البنية الثقافية المعاصرة. صحيح أن المسرح لم يكن من أصول الحياة الاجتماعية إلا أنه سيصبح حتمًا من الفروع المزدهرة في مستقبلها إذا ما ارتبطت تطلعاته بحركة فهم منطقية للتراث وللروح الجمعية المتطلعة إلى قيمة الفنون في تفتحها. وبتحول المسرح إلى مؤسسة حقيقية سيكون فاعلاً في حياتنا وبخاصة إذا باتت له رعاية مادية رسمية وأهلية، كما إن إطلاق العنان لروح الإبداع عند رجال المسرح سيساعد على توازي أهمية المسرح مع أهمية المؤسسة التعليمية، وبهذا سيكون الاستمرار في تقدم المسرح تأكيدًا على الحداثة السورية وهي تفرش الممرات التي تؤدي إلى التقدم.

**٤- يقول أحد النقّاد (القصة القصيرة في سورية فن متقدم) فيما يرى آخر أن (القصة القصيرة في سورية جيدة من ناحية الكم) ويصمت بعدها، بدورك وبما أنك قمت بدراسات مطوّلة عن القصة لدى عدد من الكتّاب إضافة إلى كتابتها، ماذا تقول عن القصة في سورية؟**

تأسست القصة القصيرة في سورية وفق عوامل مختلفة، وكانت تستند إلى قواعد من أهمها التأثر بالحكاية العربية التي انغرست منذ القديم في الروح الشعبية، كما أن الاستجابة للتفاعل مع القصة الغربية ساهم في تشكيل صياغتها أي ما بين التأثر بالتراث والمثاقفة مع الغرب نشأت معظم فنون الكتابة وكان (القصّ) من أبرزها.

وكان النشاط الفني القصصي قد ترافق مع زمن الفترة الممتدة ما بين الحربين العالميتين والتي تبعها الاستقلال الوطني وبالرغم من عدم توفر انتولوجيا متكاملة تجعل من أي حكم على القصة السورية أكثر دقة، فإن عددًا من الكتّاب المؤسسين والمجددين قد وضع قاعدة لبناء سليم للقصة القصيرة، وسيكون لتلك القاعدة علامة تدل على أنه إذا ما تابعت أجيال جديدة مسار الإضافة والتقدم فسيكون للقصة السورية شأن في ساحة الثقافة العربية. ومن تلك الأسماء القصصية المؤسسة أو المجددة تحضر أسماء (عبد السلام العجيلي، وفؤاد الشايب، ومظفّر سلطان، وصباح محي الدين، وأديب النحوي، وزكريا تامر، وجورج سالم، وعبد الله عيد، وسعيد حورانية)، وكذلك أسماء آخرين تخونني الذاكرة في

استعراضها، وهؤلاء جميعًا قاموا ببناء القاعدة لعمارة القصة. وفي الأحوال كلها يفضل ترك الحكم الأفضل على القصة السورية للدراسات النقدية والتوثيقية الجادة.

**٥- يتهم البعض اللغة العربية بالجمود والعجز عن مواكبة الفنون الوافدة إليها من الثقافات العالمية الأخرى. ما تعليقك؟**

كانت نصائح عدد من أساتذة اللغة العربية في نظام التعليم القائم تتوجه دومًا إلى دفع الطلاب إلى حفظ مقاطع من كتب أدبية تكرّست أهميتها من قبل ومن بعد، ولم يوجّه الطلاب إلى استخدام التحليل والتعمّق في تلك المقاطع مما كرّس مبدأ الحفظ الأصم في بنية التعليم. فقد ظل التعامل مع اللغة العربية وآدابها يخضع إلى أسلوب المطابقة مع النماذج الدينية والقواميس المعتمدة، فحكم على اللغة بنوع من التقييد يشف عن جمود التفكير بها واستخدامها في كثير من النماذج الشعرية والنثرية التي كشفت مضامينها وبنيتها الفكرية والفنية عن حاجة إلى تعامل أفضل مع اللغة وأظهرت حقيقتها المعاصرة في أنها كائن حي وليست حالة متحفية، فمخزن اللغة ليس الكتب والموروث فحسب، بل هو الحياة الاجتماعية العمومية بكل تشعّباتها النفسية والوجدانية والاقتصادية والسياسية وغيرها، وبالرغم من إيمان في أن اللغة العربية هي حافظ للشخصية إلا أن هذه الحقيقة لن تقف حائلاً أمام خضوعها لظواهر التطور وحيويته.

ولربما يلقى اللوم أحيانًا على صرامة التربية العامة في حيرتها أمام مجابهة التغيرات المتسارعة وافتقارها إلى التفاعل معها أو إلى غريزتها الواقفة في وجه أي جديد أو مستحدث، أو أن صرامتها جاءت من أن الأكليروس اللغوي يستنكر اللغة المحكية لابتذالها، ويستهجن المصطلحات الوافدة لعجمتها فكانت العقبات تشاد أمام تفاعل لغة الحياة مع الفصحى في وسط صحي، وكانت مجامع اللغة العربية ماتزال تخضع لتقاليد سابقة، فلم تمتلك الشجاعة في إقامة حوار منطقي بين شكلي اللغة السائدين.



وسأضرب مثلاً على تلك الملاحظات آخذًا نفسي دون غيري، فلطالما خشيت أن أعرج عائدًا على ذكر حادثة فيها سيارة خوف عدم معرفتي بأجزائها التي لاوجود لمسمياتها في المعاجم، كما أنني أحس أحيانًا وأنا استخدم كلمة (تلفون) بدلاً من (هاتف) بأني أخرج عن الأدب اللائق باللغة الفصحى، ذلك بالرغم من معرفتي بأن كلمة (هاتف) تنسحب على وسائل وأفعال أخرى، كما أن التلفون لايهتف إلا برنينه، كذلك الحكاية تتكرر مع التلفزيون أو الكمبيوتر وغيرها من مسميات المخترعات التي لم يكن لها يد في اختراعها.

وأحيانًا أتذكر (الحذاء الصيني) الذي فرض على أقدام النساء باسم الجمال فأوقف نموها في أجيال عديدة سابقة، كما أنني إذا ما نبشت في سجل صفات الجمل وجدت ثروة تثير الإعجاب في ارتباط اللغة بالواقع، إلا أن تلك العملة اللغوية النادرة ما عادت صالحة للصرف في مجال الأدب الحديث. أتراها الحيرة أمام اللغة تشبه حيرتنا أمام القضايا الكبرى؟!

لقد وقر في ذهني أن الفصاحة الأساسية في لغتنا تكمن في معناها بقوة تفوق شكلها، وباتت تلك الفكرة قائمة بالرغم من التزامي النفسي بالفصاحة العربية رغم كل شيء.

**٦- جمعت في كتاباتك بين الكثير من المتناقضات، كالواقع والخيال، والتجريب والالتزام، والتراث والحداثة، وغيرها، فكيف تنسق العلاقة بين هذه المتناقضات؟**

أليست الكتابة الإبداعية تأتي في نهاية المطاف على صورة صاحبها؟ أليس الكاتب في عمله أشبه بكائن تجتمع فيه محصلة قوى التناقض القائمة في الواقع المحيط به إضافة إلى واقعه النفسي؟

أليست رواية أو مسرحية أو ما يكتبه هو بشكل ما انعكاس عنه وله؟

ومع الاعتراف بمثل تلك الحقائق يمكن أن نتساءل عن الفرق مثلاً بين الواقع والخيال، أو عن الحدود التي تفصل بينهما. ألم يكن الواقع في نظر الروائي نوعًا من الوهم، وإن التخييل قد يكون واقعًا؟ أفلا يصبح الفن اللغوي بوتقة تتفاعل فيها عناصر مختلفة المذاهب والمشارب المتباينة في الزمان والمكان، ألا تقوم كيمياء الفن آن ذاك بصهرها وإعادة صياغتها فيخرج التآلف من التناقض وينهض الانسجام من الأضداد ويتحول التسليم إلى التجريب وتمشي الأسطورة على أقدام الحقائق المدركة، وهكذا؟ فالكتابة الفنية في نهاية مطافها كالعملة المعدنية، وجه لها هو المعقول والآخر هو اللامعقول، وهي كجغرافيا الروح التي تفصح عن المكان فيها والذي ستلتقي فيه الأضداد. وعندما نقول إن الكتابة هي شكل للحياة أصلاً هي الشعلة التي تذكّيها الأضداد والنقائض. فالكتابة لايمكن أن تخرج عن خط مسيرتها وإلا طُبعت بالأحادية، وهذا يعني الذبول المحتوم لها، بينما الإبداع، وهو يجب أن يكون من صفاتها، لايمكن إلا أن يخرج من رحم الثنائية كي يزدهر ويحفظ لنفسه البقاء والاستمرار. وبمعنى أدق لكل ما ذكرت فإن الكتابة أصلاً هي قيادة فنية للأضداد في اللحن المتناسق.

**٧- النقد الأدبي في سورية، كيف تقيّم مستواه وتوازيه مع الأدب فيها؟**

في البـداية، ومع ولادة بوادر اللغـة البشرية، كان الغناء وكأنه يعبر عن لهفة الإنسان القديم في التعبير عن مخاوفه وآلامه ومن ثم دهشته وفرحه. ومع تطور اللغة ظهرت بوادر الشعر والحكايات، فكان الأنين وكان الفرح بذوراً تفتحت عنه أزهار الأدب الإنساني، وابتدأ العقل البشري في اكتشاف النظام فانتظم الأدب في أشكال تتناسب مع حاجة الإنسان. وأما النقد أو الحكم القانوني على ما تنتجه المجتمعات من أدب، وكـان النقـد مـرتبطاً بالوعي المنظم، فيمكن الاعتراف به على أنه مرحلة متأخرة ظهرت بعد تغلغل الآداب والفنون في بنيـة المجـتـمـعـات. ويمكن القول بأن تشبيه النقد بالعقل، بالرغم من مزاجيته أحياناً، واقتران الأدب بما يشبه الغريزة، فإن الاثنين يظهران متناقضين مع تقاربهما كما هو شأن الجسد والروح، أي كتقابل المادي مع الروحي في فلسفة الحياة. لذا يمكن النظر إلى النقد السوري الأدبي على ضوء الصورة السابقة والتي تصوّر التوافق والتناقض بين الأدب والنقد. ولما كان النقد ظاهرة مـدنيـة فـإن ربطه بالعقل العلمي والمنهج العلمي أمر معترف به، وعلى مثل هذه الصورة يمكن استدعاء حالة النقد الأدبي في سورية. في العصر الحديث ومع بدايات نشوء الدولة المستقلة السورية، كان النقـد الأدبي في أغلب حـالاته يخـضـع للأفكار الدوغـمـائيـة أو للاتجـاهـات العقائدية يقيس بها الأعمال الأدبية. وكانت هناك حالات متفرقة على ندرتها تحاول أن تطبّق المناهج النقدية متأثّرة بالتيارات الغربية الطاغية والتي كانت تتغير من فترة لأخرى. إلا أن المشهد النقدي في حوالي نصف القرن لم يستطع أن يُظهر إلى الوجود مدارس وطنية متكاملة في النقد، وبخـاصـة أن أربع كلّيـات للآداب في الجامعات السورية، وقد مرّ على بعضها عشرات السنين لم تتأهل بعد كي تنتج تيارات جادة تؤسس لمدرسة نقدية ما يؤكد على تلاحم الأكاديمية بالإبداع. وبظني أن الآداب ستزدهر أكثر إذا ما رافقها تيار نقدي واعٍ فالمؤشرات العامة تدل على أننا نمتلك القدرة على اكتشاف السبل الأفضل لنمونا الثقافي وإظهار إبداعات المجتمع بما يليق بها.



**٨- علاقة الأدب العربي بالسياسة العربية، كيف تحددها؟**

لم يوفّق أحد بعد في رسم لوحة بيانية عادلة تظهر علاقة الأدب بالسياسة العربية، بل إن الاهتمام كان ينصب دوماً على الحديث عن القطيعة القائمة بينهما. فهل التنافر قدر أم أن خضوع الأدب للسياسة واقع قائم، فكأنما صورة العلاقة الثنائية تميل دوماً إلى الجنوح والمغالاة وكأنهما أصدقاء ألدّاء أو أعداء لامجال للوفاق بينهما؟

لطالما ارتبطت السياسة بمفهوم الحكم في الواقع، فإذا قيل (السياسة الزراعية)

مثلاً فهذا يعني السياسة الحكومية، وكذلك الأمر لأية تسمية. وهكذا باتت السياسة العربية معادلاً للحكومة العربية وللنظام السائد، وكذلك ارتبطت السياسة بطبيعة الأحزاب القائمة في الحكم فنبع الموقف من السياسة من واقع أفكار الحزب، وهكذا تعزز الموقف السلبي أو العداء للسياسة على أسس دوغماتية أو غير منطقية. وإذا ما كشفنا الغطاء عن علاقة الأدب بالسياسة سنجد أشكالاً مختلفة من سلبية وإيجابية، إلا أن الأدب الحقيقي المبدع لم يكن يومًا تابعًا للسياسة بأي حال من الأحوال، إن لم يكن في الموقع المتقدم عليها، وهو كثيرًا ما يكون دليلاً له قيمة في اهتداء السياسة به وبالرغم من أن الأدب الحقيقي لايهادن متمرسًا دائمًا في موقع (الضد) في وجه ما هو مألوف وشائع وشعبوي، وأن الواقع يملي أحيانًا على السياسة نوعًا من المهادنة، ولو أنها قد لاتؤمن بصوابه تحقيقًا لمصالح معينة. وهكذا تنشأ واحدة من نقط الاختلاف بين الأدب والسياسة.

وللحقيقة يمكن القول أن تشيّع الآداب للسياسة العربية أو الاختلاف معها ومعاداتها، لم يكن في كثير من الأحايين محتكمًا إلى العقل قدر احتكامه إلى خلفيته الفكرية والأيديولوجية مما جعلها في موقع سياسي لاإبداعي. وقد يدفع بي الواقع العربي المعاصر إلى مباركة عداء الأدب للسياسة عندما لاتمثل المجتمعات التي تحكمها، لأن معظم الراهن السياسي لايشجع على تأييده والوقوف بجانبه لأسباب باتت واضحة لدى العامة والخاصة كالحكايات الشعبية المثيرة.

هل قبول جانب من الأدب العربي الحديث لتيارات الحداثة في الوقت الذي ترفض فيه معظم السياسات الحاكمة أية استجابة لحداثة مطلوبة، هو الذي يؤدي إلى ذلك العداء القائم بين الأدب والسياسة؟

**٩- تحدثت عن مصطلحات عديدة، منها الثقافة الإبداعية، والحداثة الأصلية، ورأيت أن التحديث لايمكن أن يحصل إلا بمشروع ثقافي وطني متكامل يقوم في عقل الإدارة الحكومية ذات السلطة. فهل يمكن أن تفسر أكثر عن ماهية هذا المشروع برأيك، وعن رأيك بما ينجز الآن من قبل الحكومة في هذا المجال؟**

يشير عرض الأزياء في كل موسم إلى رغبة في مواكبة ظاهرة الحداثة وإتاحة الفرصة لاستعراض عضلات المصممين، إلا أن الحياة الثقافية لاتحتمل مثل هذا الأسلوب الإعلامي في التحديث، لأنها أصلاً هي موقع الحفاظ على التقاليد والعراقة، ولاتتحمل المتغيرات المفاجئة أو الدورية. ولكن الثقافة وخاصةً الإبداعية منها تمثل في نهاية المطاف رمزًا للتحديث

الحقيقي للمجتمع لأنها لاتقبل أصلاً بالتغيير والتحولات والاستجابة لما هو جديد إلا بعد تمحيص وتجريب وتأمل تقودهم الدراية والحكمة. فالموضة الثقافية ليست من الحداثة في شيء فالثقافة رغم كل شيء هي الأصالة الحقيقية والتي يمكن أن تتحول إلى سلفية إذا لم تستجب بنضج فاعل إلى التحديث الواجب الفعل.

والحديث عن الثقافة، بعيدًا عما هو مألوف في أجهزة الإعلام وثرثرة المثقفين، لايقتصر على الآداب والفنون بل يتعداها إلى نظام التعليم والصناعة والعلاقات الاجتماعية وأمور أخرى، فالرواية هي فعل ثقافي كما هو الاختراع العلمي كما طقس الزواج أيضًا، لذا فإن الحداثة الحقيقية لها علاقة بالمجتمع كما علاقتها بالفن. ومثل هذا لن يتحقق إلا وفق نظام أو مشروع متكامل الأطراف. والسلطة الفاعلة في عصرنا الحاضر تتمثل في الإدارة الحكومية. ويظنني أن هذا المشروع له فرصة كبيرة في التحقق عندما تترسخ أقدامه الأربعة: العمل، والإتقان، والإبداع، والتوصيل، ودون انتقاص أو غياب أي منهم.

إن جعل مفهوم (العمل) في بنية الفرد والجماعة هو الخطوة الأولى في ربط المشروع الثقافي الوطني بأرضية الواقع ومستقبل الإنسان، وهو يدفع بالعمل أن يكون مقدسًا في الوجدان كما تكون العبادة للروح. ويرتبط العمل بآلية الكشف عن أهمية الزمن أو الوقت للإنسان ،لأن تفكيك بنية الوقت يؤدي إلى إدراك معنى العمل في تشابكه الوثيق مع ماهية الزمن، وهذا يقود حتمًا إلى ربط أهمية الإنسان بالزمن المنتج، وأن الثقافة في الزمن الخامل هي ثقافة جامدة أو مترهلة، والثقافة دون عمل توحي بساعة لاعقارب فيها.

ولايكون العمل ناضجًا أو نافعًا إلا بالإتقان، فالثقافة (الإتقان) ليست موسومة بالكمال فحسب، بل هي التحدي الناجع لظواهر التنازل والإهمال والكسل التي قد تفسد العمل إن لم تقتله، ومما يتسببه عدم الإتقان دفع الحياة الثقافية إلى قاع الركود والنسيان. فالإتقان في صياغة القصيدة أو تشكيل اللوحة الفنية لايختلف في شيء عن بناء عمارة أو صناعة رغيف عندما يرافقها الإتقان الذي يقود في الأحوال كلها إلى طريق الكمال، وهو الذي سيمنح العمل مكانة لائقة في جدول الزمن المتدفق.

وسيكون بإحاطة (الإبداع) بالرعاية التي تليق بطبيعته المنفردة مؤشر على حيوية العقل الاجتماعي وبعد النظر الحكومي وسيمنح المشروع الثقافي الوطني وسامًا أخلاقيًا وهو يرعى التفوّق الفردي، فالتفرد هو المدخل الشرعي في احترام المجتمع ويمهد السبيل له في استكمال فاعلية هذا المشروع. فرعاية الطالب المتفوق واحتضان مستقبله، ودعم رجل

المسرح في رزقه وحرية أدائه، هما أمثلة تدل على وسائل إحاطة الإبداع بتلك الرعاية.

ويتوّج (التوصيل) بوسائله المتعددة هذا المشروع الثقافي، فهو يضع العمل في إتقانه وإبداعه على مساحة من الضوء الكاشف عن القيم الفعّالة في دعم الثقافة وتطورها. وإنه لمن حظ المجتمع أن يعيش في عصر كهذا وقد أتيحت له الأبواب المشرعة على وسائل توصيل متقدمة لم تعرفها حضارة من قبل، صحافة وتلفزيون وانترنيت ووسائل متنامية في الانفتاح على العالم الداخلي وكذلك الخارجي.

ويدفعنا العدل إلى الإقرار بأن الحكومات المختلفة كانت تفكر وتعمل من حين لآخر على دعم العمل الثقافي، إلا أن التسارع الزمني يشير إلى أنها لم تستكمل جوانب هذا المشروع الثقافي ولم تضعه بعد في أولوياتها. وقد تكون هموم متكاثرة تثقل كاهل الإدارات الحكومية مما يجعل التأخير من نصيب تكامل هذا المشروع.

**١٠- الحرية كمبدأ أساسي، كيف تمارسها في حياتك وكتاباتك سواء من حيث القواعد السياسية أو الفنية أو حتى التقاليد والعادات؟**

أول القيود المفروضة على حريتي كانت في الاحترام الواجب تقديمه لما يحيط بي من شخوص وأفكار وقيم قد لاتكون مؤهّلة لتقديم ذلك الاحترام إليها، كذلك الخضوع المستسلم لقوة اجتماعية سائدة. ولم يكن التمرد وسيلة ناجعة لاستعادة الحرية المنقوصة، بل بات (الوفر) المتسلل إلى ثقافة الكتابة وكذلك (التخييل) في خلقه معادلات موضوعية للواقع والهرب إلى عوالم موازية، باتت كلها الطرق الأفضل لتحقيق حريتي في الكتابة. كذلك كان عدم التزامي بمبدأ أو فكرة أو برنامج معين أو تنظيم، وسيلة لتحقيق جانب من حريتي الشخصية. وكان مبدأ (الاجتهاد) تجاه أي أمر يواجهني قد أدخلني عالم (التجريب)، فكان لتزاوج العلم مع الأدب في قاعة المعرفة الكبرى برعاية كاهنها المتمثل في التفكير المستقل، هو الذي نشر المتعة في مسيرة تحرري.



وقد يكون، من طرف آخر، التزامي باحترام وتفهّم ما يدور من حولي هو الذي جعلني أكثر حرية وهو الذي هذّب من روح الفوضى التي يحتاجها الكاتب أحيانًا لممارسة حريته، وهو الذي حرمني أيضًا من متعة التمرد دافعًا بي إلى حظيرة التدجين الاجتماعي. إلا أن كل ذلك لم يقنِ من التفكير الحر في أمور أجدها غير صالحة للمهادنة، ومثلها (التعصب) بكل اتجاهاته و(التعسف) بأنواعه و(الزيف) بتشعباته، لذا لم أكن حياديًا يومًا معها وقد وجدت حريتي الحقيقية بالوقوف في وجهها بعيدًا عن التهذيب المفترض بالإنسان الاجتماعي.

# متابعات

صفحات من النشاط الثقافي

إعداد: أحمد الحسين



## كتاب الشهر

الاتجاهات الفكرية المعاصرة

عرض وتقديم:
محمد سليمان حسن

٣٦٠

# صفحات من النشاط الثقافي

إعداد: أحمـد الحسـين *



**الذكرى الثانية والعشرون لتأسيس الإسيسكو:**

دعت المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة "الإسيسكو" في بيان أصدرته بمناسبة الذكرى الثانية والعشرين لتأسيسها دول العالم الإسلامي لإعادة النظر في أوضاعها التربوية والعلمية والثقافية من خلال العمل على تطوير المناهج التعليمية، وتحديث برامجها، و مراجعة وتقويم سياساتها العلمية والثقافية بهدف الاندماج في مجتمع المعلومات، وتحقيق التعليم المنتج والمؤثر في عملية التنمية بأبعادها الاجتماعية والاقتصادية والمعرفية، والتركيز بشكل أساسي على علوم التقانة والاتصالات والبرمجيات، التي تحقق اقتصاد المعرفة، وتلبي حاجات ومتطلبات الأسواق الوطنية من الخبرات والكفاءات البشرية والعلمية.

---

(*) أحمد الحسين: صحافي ومحرر.

وأكدت المنظمة في بيانها السابق على ضرورة أن تتجه السياسات الحكومية التي تعنى بالتخطيط في ميادين التربية والثقافة نحو الاندماج في مجتمع المعرفة والاهتمام بنشر الثقافة المعلوماتية، وإشاعة المفاهيم الصحيحة للمواطنة، وترسيخ قيم ومبادئ التسامح والتعايش والحوار الفكري، وتشجيع الفكر النقدي في إطار الثوابت والخصوصيات الثقافية والحضارية.

كما دعت المنظمة دول العالم الإسلامي إلى وضع البرامج والخطط الكفيلة بتطوير العلوم التكنولوجية، وتشجيع الانفتاح على العالم بهدف تعزيز القدرات العلمية، والثقافية لديها، والاستفادة من الخبرات الأكاديمية والفنية، والعمل على رصد الموازنات المالية التي من شأنها تحقيق الزيادة في الإنفاق على البحث العلمي من أجل تحقيق ازدهار الثقافة والأدب والفنون، وتنمية الإبداع ورعاية المبدعين.

وأكدت المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة على أن الانفتاح على العالم والاستفادة من منجزات العلم وتجارب الدول المتطورة يتطلب كخطوة أولى تعزيز التعاون والتقارب بين الدول الإسلامية، وتعزيز أواصر التعاون بينها في المجالات الثقافية والاقتصادية والعلمية والسياسية، وإدراك طبيعة المخاطر والتحديات التي تستهدفها عبر مخططات تهدف إلى إثارة التفرقة بين صفوفها، بما يضعف كيانها، ويسهل عملية الهيمنة على مقدراتها وثرواتها.

ومما يذكر أن الإسيسكو منظمة تأسست بناء على قرار مؤتمر القمة الإسلامي الثالث، الذي عقد بمكة المكرمة ١٩٨١، حيث عقدت هذه المنظمة مؤتمرها التأسيسي بمدينة فاس المغربية ١٩٨٢، وجاء في بيان أهدافها أنها تعمل على نشر الصورة الحقيقية لقيم الحضارة الإسلامية، وتصحيح المفاهيم الخاطئة عن الإسلام، وتعزيز حضور العالم الإسلامي في الساحة الدولية، باعتباره طرفاً مشاركاً في إثراء وإغناء الحضارة الإنسانية واستتباب الأمن والسلام في العالم عبر سياسة التعايش والحوار، والتعاون مع أطراف المجتمع الدولي كافة[1].

**رام الله تعيش حياتها الثقافية:**

لأن الشعب الفلسطيني يريد الحياة ويتشبث بها، ويرفض الموت أو الاستسلام الذي تخلفه عمليات الاجتياح المتكررة للجيش الإسرائيلي، فإن الفعاليات والنشاطات الفنية والثقافية في هذه المدينة تتوالى في أحيائها ومسارحها الفنية ومراكزها الثقافية دون توقف أو انقطاع، والتي تشمل نشاطاتها تقديم العروض السينمائية والمسرحية والأمسيات الشعرية والقصصية، والمحاضرات والندوات والحفلات الموسيقية والمعارض التشكيلية.

وقد ذكر جورج ابراهيم مدير مسرح القصبة، أن مسرحه قام بإنتاج وعرض

مسرحية «ابتسم أنت فلسطيني»، وهي مسرحية تهدف إلى الصمود، وتحدي حالة الإحباط واليأس، التي تريد قوات الاحتلال أن تدفع الناس إليها، وبالتالي فهذه المسرحية تقول للشارع الفلسطيني أن يستمر بالتحدي، وأن يواصل حياته بابتسامة وثقة بالمستقبل.

و أوضحت عادلة العايدي مديرة مركز خليل السكاكيني في مدينة رام الله أن المركز يقدم بالرغم من ظروف الحصار والاجتياحات العديد من النشاطات السينمائية والأمسيات الشعرية والمحاضرات، والندوات وعروض الفنون التشكيلية، وهو يولي اهتماماً خاصاً بنشاطات الأطفال، ويقيم لهم الدورات وورشات الرسم الفنية، ويهدف إيصال النشاطات الثقافية إلى مختلف الشرائح الاجتماعية قام المركز بنقل العديد من نشاطاته إلى جمهور المخيمات الفلسطينية، ومن بين النشاطات الفنية التي أقامها مركز السكاكيني معرض الصور الفوتوغرافية للفنانة الضوئية رلى حلواني، التي التقطت بعدستها صور العشرات من مشاهد الصدام بين قوات الاحتلال الإسرائيلي والشعب الفلسطيني عند حواجز الطرق ومداخل المدن، وفي ساحات وشوارع المدن الفلسطينية، وتريد الفنانة رلى حلواني من خلال تصوير عمليات التفتيش عند الحواجز إيصال رسالة للعالم مفادها أن قوات الاحتلال الإسرائيلية حولت الإنسان الفلسطيني إلى مجرد رقم هوية ينظر إليه من خلال ألوان أغلفة هويته التي تتنوع من البرتقالي إلى الأخضر أو الأزرق، بحسب تصنيفات الإسرائيليين.

وحول نشاطات مسرح عشتار أكد مديره إدوارد المعلم أن النشاطات التي يقدمها في ازدياد مستمر، وخاصة بين أطفال المدارس الذين أرهقتهم مكابدات الاحتلال، والذين يعيشون حياة صعبة، وضغطاً نفسياً متواصلاً، مما يتطلب العمل على خلق جو ترفيهي يعيد لهم التوازن النفسي والثقة بالذات، والقدرة على مواجهة الاحتلال وتحديه من جديد، وقال: إننا نضع برامج فنية وثقافية تناسب مستوى مختلف الأعمار، كما نقوم بإعداد دورات تدريبية بهدف اكتشاف المهارات وتنميتها رغم الصعوبات وشح الموارد المالية[٢].

**مصر تستعيد ٢٣ ألف قطعة أثرية :**

في الوقت الذي ألقت فيه قوات الأمن المصرية القبض على تاجر آثار مصري، وصادرت من منزله والمحلات التجارية التي يملكها الآلاف من القطع الأثرية التي تعود إلى عصور تاريخية متعددة فرعونية ويونانية ورومانية وإسلامية وعثمانية، أعلن وزير الثقافة المصري فاروق حسني أن مصر استعادت ٢٣ ألف قطعة أثرية من دول العالم، منها ٢٠ ألف قطعة أثرية من إسرائيل فقط، كانت قد سرقتها أثناء احتلالها شبه جزيرة سيناء، من خلال أعمال تنقيب غير شرعية، قامت بها في هذه المنطقة.

وأكد وزير الثقافة المصري أن وزارة الثقافة المصرية اتخذت إجراءات عديدة على صعيد توثيق وأرشفة وحماية الآثار المصرية المنقولة والثابتة، بما فيها المخطوطات والوثائق، وأنه تم تسجيل ٧٥٪ منها، وأنه مما ساعد مصر على استعادة هذا العدد الكبير من آثارها هو توقيعها على اتفاقية دولية عام ١٩٧٢، تسمح باسترداد الآثار، ونفى فاروق حسني في الوقت نفسه ما يشاع عن سرقة لوحة أثرية للإله حابي، كانت قد تمت استعادتها من اليابان، ووضعت في المتحف الوطني في القاهرة، مؤكداً استغرابه لما نشر عن اختفاء هذه اللوحة، وأنها ما تزال موجودة في المتحف الذي يصعب اختراق أجهزة الحماية المحكمة، التي أدخلت على متحف القاهرة منذ ست سنوات، ضماناً لحماية محتوياته وكنوزه ذات القيمة التاريخية العالية.

ومن جهة أخرى أعلن المجلس الأعلى للآثار أن بعثة بلجيكية عثرت على منطقة سكنية فرعونية في جبال البحر الأحمر بالقرب من مدينة مرسى علم، وقال مدير القطاع العام الفرعونية في المجلس الأعلى للآثار: إن البعثة البلجيكية قامت بمسح أثري، بما يساوي ثلاثة كيلو مترات مربعة، وجدت خلالها عدداً كبيراً من مساكن عمال مناجم الذهب، وأضاف موضحاً أن الفراعنة القدماء كانوا يشيدون مساكن العمال بالقرب من مناجم وأفران صهر الذهب.

أما فرانك فرميولان رئيس بعثة جامعة خنت البلجيكية فذكر أن بعثته عثرت بالإضافة على ذلك على آبار المناجم والحفر التي توزعت بينها بعض الأكواخ السكنية للعمال، إلى جانب عدد من الأدوات الحجرية التي كانت تستخدم في قطع الصخور التي تحتوي عروق الذهب، ومن بينها بوتقة مصنوعة من الصخور الصلبة كانت تستخدم كوعاً لطحن الحجارة التي تحتوي عروق الذهب.

ويذكر أن أهم المناجم التي استخرج منها الفرعنة الذهب كانت موجودة في وادي الحمامات، كما كان الفراعنة يستخرجون الذهب أيضاً من بلاد النوبة، وجبال شبه جزيرة سيناء، بالإضافة إلى المعادن الأخرى والأحجار القديمة من فيروز وزبرجد وياقوت، التي كانوا يستخدمونها في حياتهم اليومية للزينة إلى جانب أهميتها في مرافقة الميت إلى الحياة الأخرى، خصوصاً الملوك منهم، ولعل قناع مومياء الفرعون توت عنخ آمون المصنوع من الذهب الخالص، يعطي مؤشراً عن أهمية الذهب، وحجم استخدامه لدى ملوك الفراعنة، وهذا ما يفسر كثيراً من الاعتداءات التي تعرضت لها المقابر والمدافن الفرعونية على مدى العصور، بهدف الحصول على الذهب والأحجار الكريمة، التي كانت تدفن مع الموتى في تلك المقابر[٣].

**معاناة شعب وأرض:**

يعد كتاب المؤرخ والكاتب الفلسطيني

«اليـاس صنبـر» الصـادر عن دار هـازان بباريس حول أرض فلسطين ومعاناة شعبها منذ عام ١٨٣٩، وحتى اليوم وثيقة تاريخية هامة، تشكل سجلاً يعبر عن حياة هذا الشعب ومعاناته وهجرته، ومن ثم كفاحه وانتفاضته في مواجهة آلة العدوان الإسرائيلية.

ومادة هذا الكتاب في معظمها تعتمد على الصورة بصفتها الوثيقة المادية، المحسوسة التي تخاطب عين المشاهد وتقنع عقله وأفكاره، ولهذا فالكتاب في مادته يضم ما يقرب من ٦٠٠ صورة فوتوغرافية، جمعها المؤلف ووثقها، وهي صور استمدها الياس صنبر من عدة مصادر، كانت تتحدث عن سورية ولبنان وفلسطين، منذ تلك المرحلة، ومن بينها مجموعة صور بدر الحاج، ومن بعض المصورين القدامى، ومنهم المصور الفلسطيني خليل رعد الذي كان يملك استديو تصوير في القدس، إضافة إلى مجموعات صور أخرى التقطها بعض المصورين الصحفيين المحليين المجهولين، وأخرى لمصورين أجانب، ذكر منهم فون فيس، ولالموندوماك دوناد وطومسون، وبدفورد وبرغهايم، الذين التقطوا بعدساتهم صوراً لفلسطين يعود تاريخها إلى ما قبل عام ١٩١٤.

وتظهر هذه المجموعة النادرة من الصور حياة الشعب الفلسطيني بين عامي ١٨٩٠ و١٩٤٨، في أفراحه وأتراحه، وأعماله في الحقول وبساتين الليمون والزيتون، أو في صيد الأسماك وصنع شباك الصيد في يافا، كما تظهر هذه الصور الشعب الفلسطيني، وهو يشيد البيوت من الأحجار الصخرية، ويمارس حياته اليومية العادية في المدن والقرى والساحات العامة، مما يؤكد وجهة نظر المؤلف بطلان الدعاوى الزائفة التي كانت المنظمات الصهيونية تصف فلسطين من خلالها في تلك المرحلة بأنها أرض صحراء خالية من السكان، وهذا ما حاولت تلك المؤسسات ترويجه عبر الصور التي كانت تركز على المناطق غير المأهولة، والمناطق الصحراوية وتتجنب مراكز المدن والعمران والأرياف، التي كانت تعج بالحركة وتنبض بالحياة والعمل في كل مجال من المجالات.

وقد أرخت الصورة الفوتوغرافية لحياة الشعب الفلسطيني ومواقفه الرافضة للهجرة اليهودية إلى فلسطين، والتي عبر عنها من خلال التظاهرات التي تندد بذلك، ومن بينها صورة لتظاهرة جرت في القدس عام ١٩٢٠ هاجم المتظاهرون فيها الحكومة البريطانية لتسهيلها عملية تدفق الهجرة اليهودية إلى فلسطين رافعين شعارات مثل: فلسطين جزء من سورية، كما تكشف بعض صور الكتاب عن نضال الشعب الفلسطيني في مرحلة الانتداب الإنكليزي، يظهر في بعضها الزعيم الوطني فوزي القاوقجي، كما تظهر في بعضها الآخر صور المعارك التي دارت في القرى بين السكان، وبين عصابات الهاجاناه خلال

١٩٤٧، و١٩٤٨، والمعارك التي جرت في حيفا ويافا، ورحيل بعض سكانها عبر البحر إلى أرض الشتات والمغتربات.

ومن الطبيعي أن تصور غالبية الصور الأخرى بعد هذا التاريخ الرحيل والشتات الفلسطيني، واللجوء والعيش في المخيمات، ومن ثم الصور التي تبرز ظهور المقاومة الفلسطينية منذ السبعينات، وانطلاق الانتفاضة الفلسطينية الأولى والثانية، ومشاهد الحياة الفلسطينية ويومياتها في هذه المرحلة، التي باتت تتحول إلى شعائر وطقوس مستمرة ودائمة من أماكن العبادة إلى الحواجز والمخيمات[٤].

**السومرية والأكادية لغتان وليستا قوميتين:**

في سياق ندوة اللغات العروبية بين الوحدة والتنوع، التي أقيمت في مجمع اللغة العربية بطرابلس، قال الباحث العراقي الدكتور نائل حنون: إنه يميل إلى الاعتقاد بأن اللغة السومرية لم تكن لغة شعب حمل هذا الاسم، كما يعتقد اليوم، وإنما هي لغة وضعها أولئك المبدعون الذين اخترعوا الكتابة، لتكون الخطوة الأولى لهم في عملية تدوين لغتهم الأصلية في مرحلة لاحقة، والتي كانت على الأرجح، هي الأكادية.

وأضاف أن النصوص القديمة لم تسجل ما يدل على وجود قوم باسم السومريين، وإنما دلت على وجود الأكاديين، ثم على وجود أشقائهم من الأموريين والآراميين، مما يسمح بالاستنتاج بأنه لم تكن في العراق القديم قوميتان إحداهما سومرية، والأخرى آكادية، بل لغتان سميت إحداهما بالسومرية، والثانية بالأكادية، وللتأكيد على ذلك أن اللغة السومرية لا تنتمي إلى أية عائلة لغوية، مما يرجح كونها لغة اصطلاحية، وضعت لتحقيق أول تدوين مارسه سكان وادي الرافدين القدماء، ويؤيد ذلك الأدلة الكثيرة، ومنها: طبيعة تكوين النصوص السومرية التي تشير إلى أنها مصاغة لتدون فقط، والجملة السومرية على سبيل المثال تبنى في أبسط صيغها، بإيراد المفعول لأجله، ونسبه وصفاته والتعريف به، ثم الفاعل وألقابه وصفاته، وبعده يأتي المفعول به، وصفاته، وأخيراً التركيب الفعلي الذي يتألف من أداة رابطة، وحشوات ترمز إلى كل ما ورد في الجملة التي سبقت التركيب الفعلي، بدءاً من السطر الأخير وصعوداً إلى السطر الأول، وهذه الصيغة تجعل من الصعب الاقتناع بأن السومرية كانت لغة تفاهم شفوي، وإنما هي لغة للتدوين، والكتابة فقط.

وحول رؤيته لحضارات بلاد الرافدين ولغاتها وعلاقتها باللغة العربية الحالية، أكد الدكتور نائل الحنون أن حضارة بلاد الرافدين القديمة، شكلت حضارة واحدة، ولم تعرف البلاد طوال تاريخها القديم وحدات حضارية مستقلة عن بعضها، والاستقلال الحضاري ليس هو الاختلافات المحلية، ولا تطور العصور، وإنما يعبر عنه

باختلاف العقائد الدينية والاجتماعية، واستقلال اللغة، وأساليب الحياة، وأضاف أن اللغات الأكادية أو البابلية، أو الآشورية، أو العربية، هي لغات شقيقة، تنتمي إلى عائلة اللغات العربية القديمة، التي تضم أيضاً الأمورية والآرامية والكنعانية، والعربية الجنوبية، وتعد من بينها الأكادية أقدم لغة دونت من بين شقيقاتها العربيات، وهنالك عناصر لغوية تفصح عن ارتباط تلك اللغات ببعضها، وتقاربها سواء في المفردات اللغوية، أو في النحو، مما يؤكد أنها متفرعة من أصل واحد.

ما يجدر ذكره أن الدكتور نائل حنون متخصص في اللغة الأكادية وآدابها، وقد شغل عدة وظائف تعليمية في الجامعات العراقية، وقام بالعديد من أعمال البحث والتنقيب الأثري في مواقع أثرية عراقية من بينها: موقع مدينة بابل، وحوض سد حمرين، وحوض سد الحديثة، وموقع مدينة مرد القديمة جنوب العراق، وله من المؤلفات: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، نظام التوثيق الآثاري، المعجم المسماري للغات السومرية والأكادية والعربية، عقائد الحياة والخصب في الحضارة العراقية القديمة، شريعة حمورابي، ترجمة النص المسماري مع الشروحات اللغوية، كما ترجم إلى العربية كتاب نبوخذ نصر وبابل، لمؤلفه دونالد وايزمان.

وقد أشار الدكتور حنون إلى تقصير الهيئات الثقافية العربية، وخاصةً في مُجال المعاجم التاريخية، والمعاجم اللغوية المقارنة، التي من شأنها أن تكشف مدى التقارب بين اللغة العربية السائدة الآن وشقيقاتها اللغات العربية القديمة، داعياً إلى الاهتمام بهذا الجانب لسد الثغرة التي ينفذ من خلالها بعض الذين يستهدفون وحدة الأمة وتراثها، وترسيخ المعلومات الخاطئة عن نشوئها وصلاتها، وتشوه هويتها الحضارية والثقافية[٥].

## إسبانيا الإسلامية:

أقامت جامعة جورج تاون في إطار مهرجان الأندلس الذي تنظمه وترعاه مؤسسة موزاييك في واشنطن أسبوعاً ثقافياً، شارك في فعالياته عدد من الباحثين والمفكرين العرب والمستشرقين.

وأكد خلال المهرجان الباحث عثمان بن بكار أن الوجود الإسلامي في الأندلس خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر شكل العصر الذهبي للإسلام، في إنجازاته العلمية ونهضته الفكرية والفلسفية، معتبراً أن روح الإسلام في ذلك الحين ساهمت في تطوير عمل الفيزيائيين، وعلماء الرياضيات، والمخترعين، مما أدى إلى ازدهار علوم الجبر والمثلثات والهندسة والموسيقى والفلك والكيمياء.

وأضاف ابن بكار أن مدينة قرطبة كانت تضم في ذلك الوقت أكثر من ٥٠٠ مستشفى، تميزت بأعلى المعايير في القرون الوسطى، ووصفت بأنها أقرب ما تكون إلى الجامعات التي تدرس الطب وتعلم أصوله.

كما أشار الباحث إلى ما شهدته عملية الترجمة من تطور واسع من العربية إلى اللغة اللاتينية، التي نقل إليها المترجمون إبداعات العرب العلمية والفكرية، والتي كان لها أكبر الأثر في بناء النهضة الأوروبية فيما بعد.

وأشار المستشرق البريطاني ريتشارد فلتشر أن الفتح الإسلامي لإسبانيا في أوائل القرن الثامن أدى للمرة الأولى في أوروبا إلى لقاء الأديان وتقريب المجتمعات، وتفاعل الثقافات وحوار الحضارات، وأن الحكام المسلمين والمسيحيين كانوا آنذاك يستعينون على السواء في بلاطاتهم بمفكرين ومستشارين من أديان وثقافات عدة، مما أسهم في تعميم أجواء الانفتاح والتسامح بين الجميع.

و مؤسسة موزاييك التي أنشئت سنة ١٩٩٨، تهتم بجمع التبرعات، وتقديم المعونات، والمنح الخيرية لتحسين حياة العديد من النساء والأطفال، إضافة إلى أهدافها الأساسية في مد جسر من التواصل والتفاهم بين المجتمعين العربي والأمريكي من خلال المعارض الفنية والندوات الثقافية والفكرية، والأسابيع الفنية والسينمائية[٦].

### الهرمسية في الشعر الإيطالي:

في مقدمته لديوان مختارات من الشعر الإيطالي يرى الناقد والمترجم حسين محمود أن الشعر الإيطالي المعاصر الذي يقرؤه الإيطاليون اليوم لا ينفصل عن الشعر في بداية القرن العشرين، وأنه مازال مرتبطا بشعر القرن التاسع عشر، ويمكن القول: إن الدارس للشعر الإيطالي في النصف الثاني من القرن العشرين، يرى أن هذا الشعر قد خرج من عباءة الهرمسية التي سيطرت على الشعر الإيطالي في النصف الأول من القرن الماضي، والهرمسية بحد ذاتها قد نشأت وخرجت من عباءة الرمزية في القصيدة الفرنسية.

ولكن المميز في الساحة الشعرية الإيطالية اليوم، وبالرغم من الخصائص العامة لها، هو تعدد شعرائها، بحيث أصبح كل شاعر يمثل مدرسة في حد ذاته، ويرفض الانصياع في إطار حركة واحدة محددة، ولكن هذه الخصوصية التي يمتاز بها الشعراء المحدثون لا تلغي الحقيقة المتعارف عليها لدى النقاد والمدارس النقدية، والمتمثلة بأن القصيدة الإيطالية الحديثة نشأت في إطار القصيدة الميتافيزيقية الأوروبية، التي تتجاوز الرمزية التقليدية، مما جعل المدرسة الهرمسية تحتل مكانة أساسية في المشهد الشعري الإيطالي، وأصبح الشعراء الهرمسيون الإيطاليون يعتبرون أنفسهم فرعاً من فروع الرمزية الفرنسية، وقد عملوا في قصائدهم على تمثل الخط الذي يربط مالا رميه بالناتج المغلف بالغموض لفاليري، بهدف خلق لغة للقصيدة وأبعادها عن السباق مع عالم وسائل الإعلام وشعاراته وسهولة قوافيه.

وتفهم الهرمسية المرتبطة بالاتجاهات

الرمزية الأوروبية القصيدة على أنها ممارسة مطلقة للغة، وهذه الممارسة لا تصلح إلا إذا نجحت في التعبير عن الضمير الغنائي بنقاء أصيل أي دون تأثر بالاعتبارات التعليمية والأخلاقية والمذهبية.

والنظرية والهرمسية، كمصطلح تعني الألغاز، وهي في المعاجم تعني العزل الكامل، الذي لا يصلح لأي شي سواء كان سائلاً أو غازياً، بالتسريب على الإطلاق، وفي إطار الأدب يفهم ذلك بمعنى الغامض، وغير المفهوم الذي لايمكن الوصول إلى معناه.

وقد شهدت الهرمسية الايطالية أنشط أعوامها في الثلاثينات، وخاصة في فلورنسا التي كانت حاضنة لهذا الاتجاه، وكان هدف هذه الحركة الثقافية نسف الاتجاه التفخيمي والتعظيمي في الشعر، والآخر الأكثر حزناً وكآبة، وقد انطلقت هذه الحركة من الرغبة في تقليد الخبرات الرمزية، وما بعد الرمزية في فرنسا، وخاصة تجربة الشاعرين مالا رميه وبول فاليري، وكان الهدف الأسمى الذي وضعه الهرمسيون نصب أعينهم هو الوصول إلى قصيدة نقية متحررة من أي قصد يمكن أن يظهر خارج القصيدة نفسها، حيث يجب على الكلمات أن تتخلص من خواصها الاتصالية لتحتفظ في القصيدة بخواصها الدلالية ذات القدرة على التأثير والمشحونة بالاستعارات والتشبيهات، التي تبدو وكأنها عناصر بلاغية مشتركة، تميل إلى الغموض والإبهام.

وفي إطار استيعاب المشهد الشعري في إيطاليا يستخلص أحد نقاد الشعر الإيطاليين أن الأعوام الخمسين الأولى من كل قرن تشهد نمو ونضج المدارس الشعرية الجديدة، بينما تتميز الخمسين التالية بتعدد الاتجاهات الثقافية الأقرب إلى الاستكشاف بحثاً عن نموذج ثقافي قوي يكون المهد الذي يشهد ولادة قانون شعري أو مدرسة شعرية جديدة، وبناء على هذه الملاحظة أو الاستنتاج يرى بعض النقاد أن الهرمسية لابد أن تأخذ طريقها إلى الاختفاء رويداً رويداً، بينما توضع بذور مدرسة شعرية جديدة، وهذا ما يمكن توقعه من شعراء إيطاليا الجدد، الذين يمهدون بهذا العدد الكبير من التجارب وإثبات الذوات الشعرية، وخاصة بين جيل الشعراء الشباب إلى بلورة مدرسة شعرية قوية قادمة تسيطر على النصف الأول من القرن الحادي والعشرين(٧).

### تحذير من تلف مخطوطات بوسنية:

حذّر يوسف ماتونوفيش مدير المخطوطات التاريخية البوسنية من خطر تلف أربعين وثيقة ذات أهمية حضارية وتاريخية، بسبب وجودها في أماكن لا تتوفر فيها الظروف البيئية المناسبة.

وناشد ماتونوفيش المؤسسات والمنظمات الثقافية الدولية، ومنها اليونسكو على ضرورة المساعدة للحفاظ

على هذه الوثائق والمخطوطات الهامة والنادرة، التي تسجل ألف عام من تاريخ البوسنة، والتي أصبحت مهددة بالتلف بسبب وجودها في قبو دير فوينستا الذي جرى نقلها إليه خلال الحرب البوسنية، التي دمرت الكثير من المعالم الأثرية والثقافية والتاريخية، التي تخص تراث المسلمين في البوسنة.

وأوضح مدير معهد المخطوطات التاريخية البوسنية أن هذه الوثائق التي يرجع قسم كبير منها إلى العهد العثماني تتضمن معلومات تاريخية هامة، ووثائق لا تقدر بثمن، ومن بينها: وثيقة التعهد العثماني بإعطاء الأمان والحماية لأتباع الديانات والمذاهب غير الإسلامية في البوسنة، وخاصة المسيحيين منهم، معتبراً أن تلك الوثائق والمخطوطات أصبحت ذات أهمية مميزة في هذه المرحلة، التي يزداد فيها الهجوم على الإسلام والمسلمين، واتهامه بأنه بات يشكل خطراً على أوروبة والعالم، داعياً إلى الحفاظ على تلك الوثائق ونشرها وترجمتها بما يظهر الصورة الحقيقية للإسلام، بصفته ديناً يدعو إلى التسامح ويؤكد على احترام الأديان الأخرى، ويرفض الغلو أو التطرف في العلاقة والتعامل مع الآخرين.

ويعتبر ديرفونيتسا الذي تحفظ فيه هذه الوثائق من أشهر الأديرة في البوسنة، ويصفه البوسنيون بأنه بيت التاريخ البوسني، لأنه يحتوي المخطوطات المتعلقة بتاريخ البوسنة ما قبل الإسلام، وفي عهد الحكم العثماني، بالإضافة إلى وثائق نادرة من ذلك التاريخ، كما يذكر أن جماعات الفرنسيسكان البوسنيين كانت لهم مواقف إيجابية خلال الحرب البوسنية، حيث أعلنوا معارضتهم لعمليات العدوان على المسلمين البوسنيين وتراثهم، رافضين زج الدين في الحملات والصراعات العرقية والتطهيرية، التي شهدتها البوسنة، مما عرض هذا الدير ورهبانه إلى ضغوطات شديدة مارستها بعض الجماعات والمليشيات الصربية المتطرفة، وذات النزعة العنصرية المتشددة في عدائها للإسلام والمسلمين(٨).

### كافكا وصراع الكاتب والموظف:

يرى بعض النقاد والباحثين أن يوميات ومراسلات الكاتب التشيكي فرانس كافكا التي صدرت في طبعة جديدة بمناسبة الذكرى الثمانين لرحيله، تسلط الضوء على كثير من أفكاره وملاحظاته حول ما كان يجري من حوله ويحيط به، وخاصة حول طبيعة الوظيفة التي شغلها، وعلاقته الملتبسة بها، والتي كانت تسبب له معاناة نفسية شديدة وإحساساً بالغربة المطلقة الناتجة عن التعارض بين كافكا الموظف، وكافكا الكاتب، والتناقض بين حياته الإبداعية الحالمة وحياته الوظيفية الروتينية والبائسة.

وأشار الباحث الألماني كلاوس فاغم باخ أن دراسة يوميات كافكا تضيء جوانب هامة من شخصيته الملتبسة، وتثير مساحات مجهولة من نشاطاته الوظيفية

والأدبية، فقد بدأ كافكا مسيرته العملية في الرابعة والعشرين من عمره موظفاً في شركة تأمين بصفته مساعداً إدارياً، ولأنه كان يحلم بالحرية والسفر والتجوال، فمن الطبيعي أن يجد في الوظيفة سجناً يومياً، ويعاني من الضغوط والقيود الصارمة، التي تفرضها طقوس العمل والتزاماته اليومية، مما غذى في نفسه الميول الفطرية إلى التشاؤم والرؤية المظلمة إلى الحياة، وجعله يحسن في أعماقه بمواجهة الخوف، الذي كان يشعر به منذ كان صغيراً، مما عزز لديه الإحساس بالاختناق، واللا انتماء، حيث أصبح مكان العمل امتداداً لمنزل الطفولة غير المحبوب، ومرادفاً للغربة النفسية والاجتماعية، مما جعل كافكا يرى في الوظيفة نوعاً آخر من أنواع العبودية، حيث الحياة صراع مستمر ومكابدات مستمرة بين الرغبة والواجب، وبين الحقيقة المشتهاة والواقع المفروض، وبين التحرر والتوق إلى الكتابة، وضرورات العمل اليومية التي تنتزعه من خيالاته، وتبعده بدورها عن الكتابة.

وبالرغم من أن كافكا كان موظفاً متفانياً، ومحبوباً من زملائه ومقدراً من رؤسائه، فإن شكواه من الوظيفة كانت تأتي من كونها تمثل عائقاً مزعجاً أمام ترف لطالما حلم به كل كاتب والمراد بذلك هو الحرص على تكريس الوقت كله للكتابة، وعدم الرغبة أو الالتزام بأي عمل يحول دون تحقيق ذلك، وهذه سمة لا ينفرد بها كافكا بل هي معاناة عامة يشاركه بها عدد كبير من المبدعين، الذين كانوا يشتكون من متاعب الوظيفة ومعاناتها، ومن بينهم الإيطالي ايتالوا سفيفوا واليوناني قسطنطين كفافيس والبرتغالي فرناردوا بيسو وغيرهم من الأدباء الذين اضطروا إلى مزاولة بعض الأعمال والمهن، لتؤمن لهم مورداً من الرزق على حساب انصرافهم المطلق إلى مزاولة الأدب والكتابة.

وهكذا يبدو أن النزاع بين الكاتب والموظف يشكّل القضية الجوهرية التي تدور حولها أعمال كافكا، وبتأثير هذا النزاع كان كافكا يفسح المجال في كتاباته للتعبير عن المشاعر التي يحس بها إزاء الوظيفة، ومكاتبها الكئيبة، وقاعات الاجتماعات المكتظة، وغرف المصانع الصاخبة، وأصوات الماكينات المفترسة، وبلادة الموظفين الكسالى، وتجهم العمال التعساء، وهذا ما عبر عنه بقوله: إن تاريخ العالم كامن في غرف المنازل، وليس من الضروري أن تخرج من بيتك، الزم، كرسيك واصغ كلا لا تصغ، انتظر فحسب، كلا لاتنتظر يكفي أن تكون صامتاً ووحيداً، إذ سيجيء العالم ليرتمي عند قدميك، ويرجوك أن تخلع أقنعته لا يسعه أن يفعل غير ذلك سوف يتلوى منتشياً أمامك.

وهكذا كان كافكا مقتنعاً أن تاريخ العالم مرتبط بما يحصل في روح إنسان واحدة، وأن شحنة الحياة كامنة لا في تراكم التجارب العظيمة والاستثنائية، بل على العكس من ذلك في التجارب البسيطة والعادية، التي يصفها بعض المتعالين

بالتفاهة، ويغضّون النظر عنها، أما كافكا فقد غاص في وحول التجربة الإنسانية، فأدرك ذراتها الصغرى، وذراتها الأولى، ولم يكن هدفه أن يرتقي أو يصعد، بل أن ينبش وينقب، ويهرب إلى الأسفل نحو ذلك العالم البدائي أو الغامض، الذي يشكّل قاعدة الغرائز الإنسانية، ويقترب من عالم الحلم والهلوسة، ومعانقة الظلمات، والأماكن الملتبسة انطلاقاً من رؤية كافكا إلا أن الكاتب يجب أن يكون الفأس التي تكسر بحر الجليد في أعماق الإنسان[9].

**مهرجان كان السينمائي الدولي:**

وسط جهود مبذولة لتجاوز أخطاء الدورة الماضية انطلقت فعاليات مهرجان كان السينمائي الدولي، في دورته السابعة والخمسين في إطار اهتمام إعلامي واسع جداً، ضم أكثر من أربعة آلاف صحفي، وما يقرب من ألف وخمسمائة مصور فوتوغرافي وتلفزيوني لتغطية هذا الحدث السينمائي الدولي الهام.

وقد وقع الاختيار على فيلم تربية سيئة للعرض في حفل الافتتاح تكريماً للمخرج الإسباني بيدور المودفار، وتاريخه الفني الطويل إلى جانب الاحتفاء بالسينما الإسبانية والأوروبية، بوصفه أحد صنّاعها البارزين، حيث عبر بيدور المودفار البالغ من العمر ستين عاماً عن سعادته باختيار فيلمه لحفل الافتتاح، قائلاً: إن المتعة التي شعر بها حين علم باختيار فيلمه ليعرض في حفل الافتتاح جعلته يشعر وكأنه مراهق، وليس في هذا العمر، مضيفاً أنه تأثر بهذا الخبر أكثر من تأثره بنبأ فوزه بجائزة الأوسكار، لأن اختيار هذا الفيلم كما يقول يمثل في حد ذاته دعماً مطلقاً وشحنة إعلامية لا تقدر بثمن، خاصة أنها المرة الأولى التي يفتتح بها المهرجان بفيلم من إسبانية.

ويعتبر الموديفار من الوجوه المعروفة في عالم السينما، وقد شارك في مهرجانات كان السينمائية منذ عام ١٩٩٢ كعضو في لجنة التحكيم، وفي عام ١٩٩٩ حصل على جائزة أفضل مخرج عن فيلمه "كل شيء عن أمي" الذي حصل من خلاله في العام التالي على أوسكار أفضل فيلم أجنبي.

وكان المخرج الأمريكي كوانتين تارانتيو قد ترأس لجنة تحكيم مهرجان كان السينمائي الدولي في دورته الحالية والمعروف عن تارانتيو أنه بدأ مشوار حياته بائع في إحدى محلات بيع أشرطة الفيديو كاسيت في لوس أنجلوس بالولايات المتحدة، كما يوصف بأنه مخرج مثير للجدال، ومقل في أعماله.

وقد أكد تارانتيو في حديث صحفي أن بداياته الأولى كبائع لأفلام الفيديو شكلت وعيه السينمائي، مشيراً في الوقت ذاته إلى تأثره بالأعمال السينمائية القادمة من شرق آسية، ومن هونغ كونغ على وجه الخصوص.

ويحرص تارانتيو في أعماله السينمائية على تصوير العنف بأقصى درجاته، وله من الأفلام السينمائية:

مستودع الكلاب، بالب فيكشن، وجاكي براون، نطاق القتل، وأخيراً فيلم اقتل بيل، وهو من جزءين ويسير، على ذات النهج، حيث أكبر كمية من العنف والجريمة.

وقد برر تارانتيو نهجه السينمائي الذي يوصف بالدموي أحياناً على أنه تجسيد للواقع المعاشي بكل قسوته وعنفه، حيث لا يمكن أن يعيش السينمائي بمعزل عن ذلك الواقع ومتغيراته.

وقد تنافس في إطار مهرجان كان السينمائي الدولي ١٨ فيلماً للفوز بجائزة السعفة الذهبية لمخرجين عالميين كبار، من بينها الأفلام التالية: الحياة معجزة، أبي في رحلة عمل، حول شباب تشي غيفارا، فاهر نهايت ٩/١١، مثل الصورة، كلين، المنفي، براءة، سنوات الخير ولت، طروادة، إضافة إلى العديد من الأفلام الأخرى التي شاركت خارج إطار المنافسة في هذه التظاهرة التي جذبت إليها نجوم التمثيل والإخراج، وصناعة السينما وكتاب السيناريو من شتى أنحاء العالم، إلى جانب الندوات والمؤتمرات الموازية حول قضايا السينما العالمية[١٠].

**مومادي فنان السلام:**

أعلن مؤخراً الياباني كوشيروماتسورا مدير عام منظمة الأمم المتحدة للعلوم والثقافة اليونسكو، عن تعيين الكاتب الأمريكي المشهور "نافار سكوت مومادي" فناناً ممثلاً للمنظمة من أجل السلام.

ويأتي اختيار مومادي تكريماً له على إنجازاته الرائدة ككاتب ورسام وتقديراً لجهوده في دعم عملية إصلاح وحفظ التراث الأمريكي، والعادات الثقافية والاجتماعية والتفاني في العمل ضمن برنامج المنظمة للحوار الثقافي وحفظ الآثار التاريخية.

وقد أكد ماتورا في رسالة بعث بها إلى مومادي بهذه المناسبة أن حفظ الثقافة البلدية والوطنية بات أمراً أساسياً في زمن العولمة، يسمح لها بأن تستعيد مكانتها الطبيعية في سياسات التنمية العالمية.

ومومادي كاتب ولد في أوكلاهوما سنة ١٩٣٤من والدين عملا في مجال التدريس بإحدى المحميّات الهندية، حيث نشأ وترعرع حسب التقاليد الثقافية الهندية المعروفة باسم كيووا ونافاجو وأوباشي وبويبلو، وقد جمع في عمله بين الكتابة والتدريس والرسم والشعر، وقد تأثرت كتاباته وأشعاره ومسرحياته وقصصه ومذكراته بالتقاليد والإرث الأمريكي الأصلي.

وفي هذا الصدد أسس مومادي جمعية "بوفالو"، وهي مؤسسة غير ربحية مهمتها حفظ وحماية وتنظيم التراث الثقافي الأصلي، كما عمل مع اليونسكو بهدف خلق مراكز المجتمعات المتعددة الطبقات بالمشاركة مع المجتمعات الأمريكية الأصلية الموجودة في الولايات المتحدة، وتعمل هذه المراكز على حفظ وإحياء تراث الهنود الأمريكيين، وتقديمه للأجيال الهندية، لتتعرف على ماضيها وتراث أجدادها وأسلافها السابقين.

يذكر أن موماداي فاز في العام ١٩٦٩ بجائزة بوليتزر الأدبية عن روايته هاوس مايد أوف داون، أو المنزل المصنوع من الفجر، ثم صدرت له روايات عدة منها: طريق الجبل الماطر، الأسماء، الطفل القديم، الرجل المصنوع من كلمات، وقد ترجمت هذه الروايات إلى أكثر اللغات العالمية ومنها: الفرنسية والألمانية واليابانية والإيطالية والروسية والإسبانية، وغيرها من اللغات الأخرى[11].

## إحالات

١- موقع البوابة .WWW.ALBAWABA.COM
٢- موقع العرب أونلاين .WWW.ARABONLINE.CO
٣- موقع القناة .WWW.ALQANAT.COM
٤- موقع ميدل ايست أن لاين
WWW.MIDDLE-EASTOONLINE.CO.
٥- موقع العرب أونلاين .WWW.ARABONLINE.CO
٦- وكالة الأنباء الكويتية "كونا" .WWW.KUNA.NET
٧- موقع جهات .WWW.JEHAT.COM
٨- شبكة المعلومات العربية المحيط
WWW.MOHEET.COM.
٩- موقع جهات الشعر .WWW.JEHAT.COM
١٠- وكالة الأنباء الكويتية "كونا" .WWW.KUNA.NET
١١- موقع البوابة .WWW.ALBAWABA.COM



## صدر حديثاً عن وزارة الثقافة






٢٧٤

كتاب الشهر

# الاتجاهات الفكرية المعاصرة

عرض وتقديم
محمد سليمان حسن ❖



صدر حديثًا عن وزارة الثقافة السورية، كتاب تحت عنوان: «الاتجاهات الفكرية المعاصرة.. من السلفية.. إلى الحداثة» للباحث الأستاذ «محمد عزام». يقع الكتاب في /٣٥٩/ صفحة من القطع الكبير. ضمّ بين دفتيه مقدمة و /٤/ أبواب بحثية، نقدم عرضًا له بما يتسق والمعطيات المعرفية للكتاب.

(❖) محمد سليمان حسن: باحث من سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب.

## مقدمة

لعل النهضة الثقافية الحديثة في المغرب، والتي شملت جميع الميادين والحقول، من شعر وسرد ونقد وفكر، والتي لم تتجاوز العقود الثلاثة بعد، قد أهلته لقيادة الحياة الثقافية في الوطن العربي، سواء في عالم (الكتابة) التي تتوخى تجاوز قصيدة النثر، أو في حقل النقد الأدبي (حيث النقد البنيوي، والسيميائي، وما بعدهما)، أو في المجالات الفكرية (الأبستيمولوجية، والتاريخية، والنقدية).

ولعل فقدان المصادر القديمة، وندرة المصادر الحديثة هي من أبرز الصعوبات التي تواجه الباحث في الفكر المغربي الحديث والمعاصر، بالإضافة إلى نضوب مصادر الإبداع والتأمل في زمن الجري وراء الرغيف. ومع ذلك، فإن بعض المفكرين قد اختار قدره، لحمل شرف الكلمة، ومسؤولية الحرف، فكان كبروميثيوس الفادي.

والبحث في (الاتجاهات الفكرية المعاصرة) في المغرب، آثرت فيه (الكلية) لإعطاء صورة شاملة عن الاتجاهات الأساسية الكبرى، عارضًا أبرز ممثلي كل تيار فكري ضمن الاتجاه الفكري الواحد، من خلال النقد والحوار.

### - الفصل الأول:

### - الثقافة المغربية الحديثة -

ثمة اتجاهان رئيسان في الحياة الفكرية الحديثة في المغرب: الفكر التقليدي والفكر






التجديدي. الأول ديني ينطلق من جامعة القرويين، ومن أبرز الذين درسوا فيها: البابا سلفستر الثاني. وكان لجامعة القرويين دور هام في الكفاح الوطني ضد المستعمرين، فمنها تخرج أبرز الوطنيين أمثال: علال الفاسي، وعبد الله كنون، ومحمد الفاسي، وعبد الله التازي.. الخ.

وصفة التقليدية في الثقافة المغربية، صفة للتعبير عن مضمون خاص، والفقيه هو الشخصية التي تمثل هذه الثقافة، وتدافع عنها.

وأما الاتجاه التجديدي في الثقافة المغربية الحديثة فهو متأثر بالثقافة الأوروبية، وذلك بعد الاستقلال. ومغرب اليوم يعيش مرحلة إبداع خصوصي، بعد أن مر بمرحلة المخاض، بتفاعل مع الساحتين العربية والأوروبية.

ومما يثير الانتباه في النتاج الثقافي المغربي اليوم هو محاولة تأصيل ثقافة عربية ذات خصوصية إبداعية مميزة.

إن ملامح الثقافة الجديدة في المغرب تنطلق من رفض الكثير من القيم التقليدية، وتسعى إلى القيام بتحليل ونقد أسس هذه الثقافة الموروثة التي تستعملها الثقافات السائدة.

وفي مجال الإبداع الأدبي تنطلق الكتابات الجديدة من مفهوم أكثر عمقًا والتصاقًا بخصوصية العمل الأدبي. وقد كان لتأثير الأدب المشرقي والأدب الأوروبي جوانب إيجابية، إذ أتاحت للكتاب المغاربة أن يستوعبوا في ظرف وجيز نسبيًا أهم الاتجاهات والتيارات. ومما يثير الانتباه في بعض أعمال الأدباء الشباب في المغرب هو النزوع إلى تحطيم الفوارق القائمة بين الأجناس الأدبية. وثمة تيار أدبي يكتب بالفرنسية، ويشكل نتاجه الأدبي فرعًا هامًا في الأدب المغربي الحديث.

ولدراسة الفكر المغربي المعاصر، لا بد من معرفة الواقع الاجتماعي الذي يُنبت هذا الفكر. وأول ثابت أساسي في الواقع المغربي هو الانقسام الطبقي الحاد الذي يتوزع المجتمع.

**- الفصل الثاني:**

**- المشروع النهضوي -**

كان السؤال النهضوي المحوري في الفكر العربي الحديث هو: لماذا تأخرنا نحن المسلمين /العرب، وتقدم غيرنا / الغرب وأوروبا؟ وبالتالي، كيف ننهض، ونلحق بركب الحضارة الحديثة؟

واختلفت الأجوبة حسب كل اتجاه فكري: فالسلفي يرى أننا تأخرنا نحن المسلمين - لأننا أضعنا ديننا ولم نتمسك بإسلامنا الصحيح الذي هو عودة إلى الأصول. والليبرالي الذي يرى أننا يجب أن ندع تراثنا، ونيمم شطر أوربا. والتوفيقي الذي يرى أننا يجب ألا نقف على أرض التراث وحده، ولا أن نتجه كليًا نحو أوروبا، بل نأخذ من كلا التراث والحداثة (أحسن ما فيهما: ما يلائمنا، ويوافقنا، ففيه التقدم.

ويمكن القول إن مدار الفكر العربي الحديث إلى أيامنا هذه هو التوفيق بين القديم والحديث، في مختلف الميادين. لقد وجد العرب أنفسهم، عند بدء يقظتهم، أمام نوعين من الواقع: واقع الحضارة الغربية وواقع التراث العربي.

كيف نوحد بين تراثنا المجيد الزاهر وبين ثقافة العصر وعلومه؟

السلفيون تخطوا الواقع، ونادوا بعدم الحاجة إلى الغرب وثقافته، لأن التراث العربي الإسلامي يكفي ذاته بذاته. وهناك بالمقابل الآخذون بثقافة الغرب، عادّين التراث مجرد ركام تاريخي تجاوزه التطور. فإما التقدم أو الانقراض.

وبين هذين الاتجاهين قام اتجاه ثالث، يدعو إلى التوفيقية بين التراث والغرب، والأصالة والمعاصرة.

- الفصل الثالث:

- إشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر العربي الحديث -

إشكالية (الأصالة والمعاصرة) هي أهم إشكاليات الفكر العربي الحديث، وأخطرها. وقد قام إلى جانب هذا المشروع بعض رواد نهضتنا أمثال: رفاعة الطهطاوي، أحمد فارس الشدياق، سلامة موسى وأنطون فرح وطه حسين وغيرهم. ولكن ما معنى الأصالة؟ وما معنى المعاصرة؟ هل الأصالة هي التراث فحسب؟ والمعاصرة هي الجديد والمستورد فحسب؟

لا شك أن مثل هذا الفهم لإشكالية (الأصالة والمعاصرة) يسطح المسألة كثيراً. وطرح الموضوع بمعنى أن الأصالة هي التراث، والمعاصرة هي أوروبا، يعد طرحاً خاطئاً: إذ يمكن طرح المشكلة على أساس أن الأصالة هي «الواقع بكل ما يشتمل عليه من عناصر ومن بينها التراث، والمعاصرة هي استخدام المنهج العلمي في التفكير».

فإذا عددنا (الأصالة) هي الواقع بكل شموله وعناصره، لرفضنا من التراث الشيء الكثير، مما يعوق حركة الواقع وتقدمه. وإذا عددنا (الأصالة) هي الواقع قبلنا التعامل مع الآخرين، مما يمكن أن يوجه حاضرنا إلى آفاق أغنى وأرحب.

هكذا نتبين أن (الأصالة) ليست شكلاً تراثياً، وأن (المعاصرة) ليست شكلاً غربياً، وإنما كلاهما محتوى كيفي جديد، نحصل عليه بالتعمق في معرفة واقعنا، واختراق طبقاته الاجتماعية والتاريخية والنفسية. أما استبصار الواقع، وتحليله، وإعادة تركيبه من منظور جديد، فهو الإبداع العقلي المطلوب.

إن الخطأ الفادح الذي تورط فيه الفكر العربي، هو أنه نظر إلى تراثنا نظرة جزئية من ناحية، وتعميمية وشكلية من ناحية أخرى. جزئية لأنها حددت مولد تراثنا بالفتوحات العربية، وتعميمية لأنها تركز على فترة الازدهار العظيم الذي عرفته الحضارة العربية، وشكلية لأنها لم تؤثر إيجاباً باستلهام التراث، واختزلت حضارة كاملة في دعوة سياسية.

إن عدّ (الأصالة) هي الواقع بكل ما يشتمل من عناصر ومن بينها التراث، و(المعاصرة) هي استخدام المنهج العلمي في التفكير، هو (المنقذ من الضلال).

إن التوفيقيين يقفون في تناقض حاد بين الحلم والواقع، حين يحبذون استيراد التقنية الغربية الحديثة، ويحاربون ما يسمونه (استيراداً فكرياً عن الغرب. ومن هنا تتسع الهوة بيننا وبين روح العصر، وينشب الفصام بيننا وبين واقعنا.

والمفارقة الملفتة للنظر هي أن التقليد بين الذين يدّعون إحياء التراث وتقديسه، هم الذين ينظرون إليه نظرة شكلية تلتقي بالدعوة إلى توثيقه. بينما نلاحظ أن أنصار التجديد هم الذين يستلهمون التراث استلهاماً حياً فاعلاً في النفوس. وهكذا لا تعود القضية: هل أنت مع التراث، أو ضد التراث؟ وإنما تصبح: ما هو موقفك من التراث؟

ولكن ماذا ينبغي أن نأخذ من التراث وماذا ندع؟

يرى الناقد غالي شكري أن ثلاثة ضوابط ينبغي أن تحدد نظرتنا إلى التراث أولها: النظرة الطبيعية للتراث، وثانيها النظرة القومية للتراث، وثالثها النظرة الإنسانية للتراث.

ولكن أيضًا، ما هو موقف مفكرينا وأدبائنا من إشكالية (الأصالة والمعاصرة)؟

لقد تراوحت مواقفهم بين القبول والرفض والتوفيق بين السابقين.

**- الفصل الرابع:**

**- إشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر المغربي الحديث -**

يبدو أن مصطلحي (الأصالة) و(المعاصرة) قد أصبحا من الألفاظ غير ذات الدلالة المحددة، وأن معنى كل منهما بات يحتمل الشيء ونقيضه، وذلك حسب الفئة أو الطبقة الاجتماعية التي تستخدمه. وهذا ما يجعل دقة تحديد المصطلحين أمرًا غير ميسور لسببين: تطور مفهوميهما في كل مرحلة تاريخية، واختلاف مدلوليهما لدى كل فئة أو طبقة اجتماعية.

وإذا كان موضوع التراث قد طرح منذ فجر النهضة كضرورة حياتية للدفاع عن الذات، فإن التمسك به، بعد جلاء المستعمر، أصبح نوعًا من الانكفاء على الذات والماضي. وطوال المئة سنة الماضية لم يستطع (الخطاب النهضوي) التقدم على طريق صياغة مشروع نهضة ثقافية. بل لعل إشكالية (الأصالة والمعاصرة) تكمن وراء كل انقسامات الفكر العربي إلى تيارات واتجاهات متباينة.

صحيح أن (الحركة السلفية) قد لعبت دورًا إيجابيًا في محاربة الاستعمار حين أكدت على التراث والماضي كرد على محاولات المسخ والتشويه، وأن (الحركة الاستقلالية) قد قادت الحركة الوطنية حتى انتهت بها إلى الاستقلال في منتصف الخمسينات في المغرب.

لكن أتيح للمثقفين المغاربة، في عهد الاستقلال، أن يدركوا الكثير من الحقائق، وأن يجربوا أنواعًا من الممارسات تتفاعل مع ما يجري في الساحة العربية، ومع النتاج الفكري الأوروبي أيضًا. ورافق هذا نوازع التحديث في الأدب والفن، وإلى مناهضة الثقافة التقليدية الخادمة لأهداف إيديولوجية طبقية، وإلى بناء ثقافة جديدة معبرة عن مطامح الجماهير.

والجديد في الثقافة المغربية هو ما يتجه إلى الغرب كلّية، وإلى المعاصرة كمفهوم تحديثي، وربما تتفرد الثقافة /المغربية/ الجديدة بهذا الاتجاه المتمثل في التيارات التاريخية، والفلسفية والعلمية، عن الثقافة العربية، ولعل السبب في ذلك هو اعتماد الثقافة العربية في قضية التحديث على الترجمات الانتقائية، في حين قامت عمليات التحديث في المغرب بصورة مباشرة. إن ملامح الثقافة الجديدة

في المغرب تنطلق من رفض كثير من القيم التقليدية، في محاولة لتأسيس رؤية متكاملة تعوض المفاهيم المطبوعة بالاستلاب سواء اتجاه الماضي، أو اتجاه الغرب. وتجلى هذا في ما كتبه العروي، والخطيبي، والجابري، وبرادة، وزنيبر، وغيرهم.

لقد أصبح الالتزام اجتماعيًّا بعد أن كان وطنيًا، وشهدت السبعينات والثمانينات في المغرب حركة فكرية إبداعية متنامية تمثلت في مجموعة كبيرة من الكتابات الفكرية والأدبية خرجت إلى السوق المحلية العربية في مغامرة تجارية انتحارية، نظرًا لسيادة المثبطات وأشباح الوأد الفكري وسيطرة تجار الثقافة والنشر. ورغم ذلك فإن المبدعين يستميتون في الدفاع عن رؤاهم الفكرية والفنية أمام الكثير من طوابير الوسطاء والمدجنين، من أجل تكوين صياغة جديدة وسط ركام من الزيف والمكرور.

وجدت الثقافة المغربية نفسها أمام تحديات عديدة: سحب الأرض من تحت الفكر التقليدي، والانخراط في التاريخ الواقعي، وشجب التخلف المرير، وترسيخ الهوية والخصوصية وتأسيس أجناس أدبية. وقد سجلت الثقافة المغربية الجديدة تقدمًا ملحوظًا.

بيد أن هذه المكاسب ينبغي أن لا تدفعنا إلى الاستخفاف بالثقافة التقليدية، ما دامت تجد لها مرتعًا خصبًا لدى الجماهير.

- الفصل الخامس:

- الفكر الديني الصوفي -

التصوف هو مجاهدة النفس وتصفيتها لتتحد بالذات الإلهية أو تفنى فيها. وإذا كانت المرحلة الأولى في تاريخ التصوف هي مرحلة الزهد، فإن مرحلة التصوف العملي قد ظهرت منذ مطلع القرن الثالث الهجري، ووصف التصوف في هذه المرحلة بـ (علم القلوب). وفي مرحلة تالية أصبح التصوف فلسفيًا قائمًا على المعرفة والمحبة أكثر منه زهدًا أو عبادة بدنية، وغلب على المتصوفة الفناء في الله. ونشأت مصطلحات صوفية جديدة، ثم أصبحت الصوفية جماعات متعددة لكل منها طريقتها الخاصة، وشيوخها، وسالكوها. وغدا التصوف نظامًا تعليميًّا عمليًّا. وقد نشرت الطرق الصوفية الإسلام في شمالي إفريقية على نحو أقضّ مضاجع المستعمرين، فعملوا على احتواء بعض هذه الطرق الصوفية. أما الغالبية العظمى من الطرق الصوفية، فقد أسهمت في نشر الإسلام بين صفوف العامة، من قادرية، ودرقاوية، وشاذلية، وريسونية، وعيسوية، وحمدوشية، ووزانية..الخ. وقد استطاعت الطرق الصوفية، قبل الاحتلال وأثناءه أن تحفظ الإسلام، بما تبثه في تعليم الناشئة، وبمحافظتها على اللغة العربية.

-الفصل السادس:

- الفكر الديني السلفي -

سميت الحركة الإصلاحية، في مطلع

عصر النهضة، بالسلفية، نظرًا لدعوتها إلى العودة إلى أزهى عصور الإسلام، وتجاوز عصور الانحطاط. وبهذا فإن السلفية ليست مذهبًا سياسيًا أو فلسفيًا، وإنما هي اتجاه يعود إلى حقيقة الإسلام الكامنة في القرآن والحديث وسيرة السلف الصالح. وقد قامت بحركة الإصلاح الديني هذه شخصيات دينية: كابن تيمية،والأفغاني، ومحمد عبده، والكواكبي، وحركات دينية: كالوهابية، والسنوسية..الخ.

وهكذا ركز المجددون في حركة الإصلاح الديني على مفهوم العودة إلى سيرة (السلف) الصالح، وعلى مفهوم (الفطرة) التي هي (الأصول). أما المستحدث فمبتدع، وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة في النار.

وقد أسهم المغرب في حمل لواء الفكر الإسلامي، وكان لمنارته الكبيرة: جامعة القرويين في فاس أكبر الأثر في نشر الإسلام، وبعث تعاليمه السلفية. ورغم أن هذه المحاولات لم تكن سوى إرهاصات، فإنها كانت الأساس المتين الذي بنت عليه السلفية رؤاها الدينية والوطنية، وطبقته فعلاً في ميدان النضال ضد الاستعمار، وعلى الخصوص عندما خرج (علال الفاسي) من جامعة القرويين، ليقاوم الاستعمار الأجنبي، ولينشئ حزبًا وطنيًا.

ويبدو أن جمع تراث الحركة الإصلاحية التي حاربت على جبهتين: الاستعمار والدين، فيه من الصعوبة الشيء الكثير، لكون الحركة عملية أكثر منها نظرية، ولكونها سلوكًا أكثر منها تأملاً نظريًا. وكان معظم فكرها مخطوطًا، أو منشورًا باسماء مستعارة. وكانت معظم مقالاتهم تنشر في جريدة (الفتح) المصرية، وفي صحيفة (الشهاب) الجزائرية، وفي مجلة (العروة الوثقى) التي أنشأها الأفغاني وتلميذه محمد عبده في باريس. وكان مضمون هذه المقالات مزيجًا من الأفكار الدينية والسياسية. أما أسلوبها فمتأثر بأساليب ذلك العصر، من حيث غلبة السجع والاستطراد والحشو..الخ.

## - الفصل السابع:

## - الفكر الديني الإصلاحي -

نشأ الفكر الإصلاحي الديني في ظروف الحماية، وقاوم الوجود الاستعماري، ثم استمر إلى ما بعد الاستقلال. ويعد الفكر السلفي مصدرًا أساسيًا من مصادر الفكر الإصلاحي، فقد كان الشيخ (بو شعيب الدكالي)، زعيم السلفية المغربية، أستاذًا لعلال الفاسي، زعيم الحركة الوطنية. وهذه السيرة الوطنية للشيخ (الدكالي) كانت أنموذجًا ومثالاً لتلميذه: علال الفاسي (١٩١٠ - ١٩٧٤) الذي تزعم الحركة الوطنية (السلفية الجديدة). وتزعم الحركة الوطنية ومقاومة الاستعمار منذ عام /١٩٢٦/. وأسس جمعية سرية باسم (كتلة العمل الوطني) اعتبرت أول حزب سياسي في المغرب. وضع (علال الفاسي) مؤلفات عديدة: فكرية وسياسية وأدبية وشعرية. بدأ داعية نشطًا للسلفية، خلال دروسه الدينية التي كان يلقيها في جامع

القرويين في فاس، وأصر على تسميتها (بالسلفية الجديدة). ويرى (علال) أن الطابع المميز للدين الإسلامي هو «بناؤه على أصول صالحة لكل الطبقات، ولكل العصور، ومختلف البقاع». وفي مرحلة تالية رأى (علال الفاسي) إن من ميزات السلفية إمكانية المقارنة بين الدين الإسلامي كدين والاشتراكية كنظام. ويمكن إيجاز مهمات فكر (علال الفاسي) في محورين: معارضته للوجود الاستعماري، ونظريته في الإصلاح الاجتماعي.

**الفصل الثامن:**

**الفكر الشخصاني**

يبدو إن الشخصانية الحديثة في الفكر العربي قد استمدت بذورها من الفكر الديني (المسيحي - الإسلامي)، وأنها لم تتعمق كاتجاه فكري، كبقية الاتجاهات، فلسنا نعلم سوى ممثلين اثنين فقط للشخصانية في الوطن العربي، أولهما اللبناني: رينيه حبشي، وثانيهما المغربي: محمد عزيز الحبابي.

يمكن إن نجد بذور الفلسفة الشخصانية في الفكر الكنسي الشرقي لدى (نمسيوس دميز) الحمصي، و(يوحنا) الدمشقي، و(غريغوريوس) النصيبي. أما نمسيوس دميز أسقف حمص، فله كتاب (في طبيعة الإنسان) باليونانية، ويدور حول الإنسان (العالم الصغير) في إطار الكون (العالم الكبير). والإنسان - عنده - هو كائن خلقه الله على صورته ومثاله. وهو ذو بعدين: إنساني وإلهي، ولذلك فهو مدعو إلى حمل رسالة إلهية أما غريغوريوس النصيبي فقد عاش في القرن الرابع الميلادي، وله مؤلفات يشبّه فيها بأفلاطون الذي كان له تأثير كبير على معظم الفلاسفة، وقتذاك.

وأما يوحنا الدمشقي فقد عاش في منتصف القرن السابع للميلاد. وقد اهتم بالفلسفة والعلم اللاهوتي وله فيهما حوالي ثمانين مؤلفًا، يرى فيها أن الإنسان هو أكمل مخلوقات الله، وهو مركب من روح ومادة.

وفي الفكر الإسلامي نجد بذور الشخصانية لدى كل من الكندي والفارابي وابن سينا والغزالي والمتصوفة. فالكندي يميز بين النفس والجسد ويعطي الأفضلية للنفس. والفارابي يقول إنه لا يمكن للإنسان أن يبلغ كما له وسعادته إلا من خلال المجتمع الذي يعيش فيه. وابن سينا يفهم الإنسان في ضوء الثنائية المتكاملة والمتجانسة. وثمة كتب للغزالي يكشف فيها عن أحوال النفس. وعقيدة الاتحاد هي من أولى دعائم الفلسفة الصوفية مع عقيدة الفناء الكلي في الله.

لعل أول من وضع اللبنات الأولى للشخصانية المعاصرة في الفكر الغربي (شارل رونوفيي ت ١٩٠٣). ثم جاء (عمانوئيل موريني) و (جان لاكروا) بشخصانية ليست نظامًا فلسفيًا بل مجموعة التزامات ومواقف تجاه العالم الحديث.

والممثل الوحيد للفلسفة الشخصانية في

الفكر العربي الحديث في المشرق هو الدكتور (رينه حبشي) المولود عام /١٩١٠/الفيلسوف اللبناني الأصل المصري المولد، والواقع أن فلسفة حبشي الشخصانية تنهل من مصدرين: شرقي (مسيحي إسلامي)، وغربي معاصر. وترتكز على مفهوم الشخص وحريته. ففي كتابه (الضعف المبدع وبدايات الخليقة) يحدد تأليه الشخص. وفي كتابه (نحو تفكير متوسطي) يعالج حبشي مسألة الجوهر في الشرق المتوسطي. وفي كتابه (بداية الخليقة) يحدد حبشي الحرية بثلاثة شروط: العقل، والغريزة، واللهو. وفي كتابه (حضارتنا على المفترق) يحلل حبشي المجتمع اللبناني، مبينًا ضرورة الالتزام تجاه الشخص والمجتمع. وهذا الالتزام الفلسفي والأخلاقي يعني - عنده - الروح، والعطف، والأمانة، والحب.

أما في المغرب العربي، فلا نجد للشخصانية حضوراً سوى لدى ممثل وحيد هو الدكتور محمد عزيز الحبابي. وهو من مواليد فاس عام /١٩٢٢/. والحبابي مفكر وأديب يكتب بالفرنسية. ولا شك أن الحبابي قد استمد فلسفته هذه من مثاقفته في فرنسا، وتتجلى مصادر فلسفته في التراث الديني (الإسلامي والمسيحي) بأبعادها الروحية والدنيوية. ففي كتابه (الشخصانية الإسلامية) يرى أن مفهوم (الشخص) اكتسب، منذ فجر الإسلام، معاني كثيفة، ثم ازدادت معانيه، مع التطور الزمني، دقة وتحديداً، نتيجة تطور الحياة والذهنية العربية. ويرى الحبابي أن السلفية في العصر الحديث قد أعادت فتح باب الاجتهاد، لكنها فكرت في المشكلات الدينية بعيداً عن سياق التصنيع.

وفي كتابه (من الكائن إلى الشخص) ينطلق الحبابي من أن الشخص يتكون انطلاقًا من الله (الكائن الأول)،فهو الذي يعطي الإنسان هويته الخاصة به. والإيمان بالله هو الدعامة الأولى في فلسفة الحبابي الشخصانية، والتوفيق بين الإسلام والحضارة الغربية المسيحية هو الدعامة الثانية في فلسفته، والالتزام بالجماعة هو الدعامة الثالثة. والشخصانية عنده هي تركيب من الخصائص الذاتية والليبرالية الغربية. وكتابه (من المنغلق إلى المنفتح) أحاديث عن الثقافات القومية والحضارة الإنسانية، وتكملة لكتابه (الشخصانية الإسلامية). بيد أن الشخصانية في بلد المنشأ أو في المغرب، ظلّت تيارًا ضعيفًا، دون أنصار وأتباع، محدودة جداً، ومنحصرة في الأوساط الأكاديمية التجريدية. وعندما وجد الحبابي عدم الإقبال على (شخصانيته) ودعواه الفكرية، اعتنق فكرة جديدة لامعة هي (الغدية). ومن لا يفكر في الغد ويعمل من أجله؟

- الفصل التاسع:

- الفكر المادي التاريخي -

يعتبر (عبد الله العروي) هو الممثل لهذا الاتجاه في المغرب العربي. وهو باحث مغربي، ومؤرخ، ومفكر، وروائي، وأستاذ محاضر في كلية آداب جامعة الرباط. يكتب بالفرنسية والعربية، وله العديد من المؤلفات.

يرغب العروي في فتح حوار على أوسع نطاق ليشمل الثقافة العربية في عصورها المختلفة، وذلك على ضوء إنجازات العلوم المعاصرة. ولا يهمه تطور المثقف كفرد، بل تطور المجتمع ككل.

يعتبر عبد الله العروي الفكر التاريخي هو الفكر الكوني، الأوسع أفقًا، والذي يتجاوز (التوفيقية) بين الأصالة والمعاصرة، ويعدها تلفيقية أخذت بها الاتجاهات الفكرية الحديثة. ويرى ضرورة الأخذ بأيديولوجية معاصرة تجعل الإبداع الذاتي المتميز في أسس قائمة مهماتها الوطنية. ورغم أن الفكر التاريخي يأخذ بالمنهج الماركسي فإنه يتجاوز الأرثوذكسية الماركسية إلى الأخذ بأحدث التطورات الفكرية العالمية التي طرأت عليها. ويبدو أن جماعة كبيرة من المثقفين العرب قد تتلمذت على مثل هذه الأجواء المفتوحة والمتجاوزة في مثاقفتها بأوروبا، ومن هؤلاء المفكر العروي. وتستمد كتابات العروي قوتها من وقوفها على أرضية التاريخ، فهو لا يعترف إلا بعلم واحد، هو علم التاريخ. أما شهرة العروي فناجمة ليس عن مؤلفاته التاريخية، بل عن مؤلفاته الفكرية المعتمدة على أرضية تاريخية، ومعرفة بالمناهج الحديثة، وإجادة للغة الفرنسية. ويمكن تصنيف هذه المؤلفات الفكرية في نوعين: أعمال تنظيرية تركيبية، وأعمال تحليلية. والتيار النظري الذي سعى العروي إلى الانضواء فيه وبلورته وإغنائه هو (التاريخانية) التي قد يرّد أصلها إلى أطروحة ماركس. ومن هنا يعرف العروي (التاريخانية) بأنها السعي إلى الإحاطة بوقائعنا «بالوضع الذي نحن فيه، مع العمل على حل مشكلاتنا التاريخية، على أرضية التاريخ نفسه».

والمنهج التاريخي لا تظهر قيمته إلا من خلال تشغيله لتفسير نقاط معينة في تاريخ المجتمع، أو في تاريخ الثقافة. والنقد الخلاق هو الدراسة التحليلية للواقع الاجتماعي والموروث الثقافي. وقد تبنى العروي منهج الوعي الانتقادي التساؤلي. وهو الطريقة الوحيدة الخصبة، رغم ما فيها من ذاتية.

أما المحاور الفكرية عند العروي فهي: معرفة الذات والآخر، ومعرفة الثورة في جميع تجلياتها، ومعرفة منهج العمل الذي ينبغي الأخذ به.

يميز العروي في كتابه (الأيديولوجية العربية المعاصرة) ثلاث كيفيات رئيسية لفهم القضية الأساسية للمجتمع العربي: إحداها تصفها بالإيمان الديني (السلفية)، والثانية بالتنظيم السياسي (الليبرالية) والثالثة بالنشاط العلمي والتقني (العلمانية). والواقع أن كلاً من النماذج الثلاثة إنما يمثل طبقة اجتماعية كانت سائدة في مرحلتها التاريخية. وتبعًا لهذا التحقيب الثلاثي للفكر العربي الحديث، فإن تاريخ العرب الحديث ينقسم إلى ثلاث دول: الدولة المستعمرة (الكولونيالية)، والدولة الليبرالية (المستقلة)، والدولة القومية (الاشتراكية). والأخيرة هي نموذج التقدم والتحديث.

وهنا نتساءل: هل الأمل في المثقفين؟ ومن هم المثقفون؟ إنهم أبناء البرجوازية الصغيرة. وهذه الشريحة يمكن أن تفرز مثقفين ثوريين، كما يمكن بالمقابل بالمقابل أن تفرز انتهازيين. والمثقفون الثوريون مطالبون بتقديم برنامج عام لتحديث العقل والمجتمع العربيين. وإذ يضع العروي الحل بيد المثقفين الثوريين، فإنه يعلم بأن مهمة المثقفين الثوريين ليست يسيرة. وإزاء هذه الظروف غير المشجعة فإن على المثقف العربي أن يتخلص نهائيًا من غرور العمل السياسي التقليدي السهل، وأن يرفض المداراة، وينفذ إلى الجذور، وأن يتصدى للحرب الأيديولوجية. ولأن العروي يؤمن بالمثاقفة والتفاعل، فإنه لم يشأ أن يقول إن المرحلة التالية للقومية هي الماركسية، وإنما طرح البديل: المزيد من العقلانية. ولكن من هو المثقف الثوري الذي يعول عليه العروي، ويضع فيه الأمل؟ إن الثقافة هي مجموع الرموز التي تعكس الحياة الاجتماعية انعكاسًا مباشرًا. وتسمى الثقافة في هذه الحالة ثقافة عضوية لأن بنيتها مطابقة لبنية المجتمع.

- الفصل العاشر:

- الفكر العلمي / الإبستمولوجي -

الإبستمولوجيا بحث جديد في الفكر المغربي المعاصر. ومن الغريب ألا يوجد في الفكر الشرقي الذي كان اتصاله بالحضارة الغربية أبكر، منذ عصر النهضة وحتى عصر الثورة. ولعل المثقفين المغاربة هم وحدهم الذين كسروا هذا الطوق، طوق الفرض الثقافي على الشعوب المستعمرة. وقد كانت الإبستمولوجيا فرعًا من هذه العلوم الجديدة التي ثقفها المفكرون المغاربة بدراية واجتهاد.

فما هي الأبستمولوجيا؟

يرى المفكر المغربي محمد وقيدي، في كتابه (ما هي الأبستمولوجيا) - ١٩٨٣م - أن تعريف الأبستمولوجيا وعلاقتها بالدراسات المعرفية ليس بالأمر السهل. والواقع أن هذا المصطلح الجديد (أبستمولوجيا) صيغ من كلمتين يونانيتين Episteme ومعناه: علم، و Logos ومن معانيها: علم، نقد، نظرية، دراسة. فالأبستمولوجية من حيث الاشتقاق اللغوي، هي (علم العلوم)، أو (الدراسة النقدية للعلوم). ولا يختلف هذا المعنى اللغوي كثيرًا عن معناه الاصطلاحي، فمعجم (لالاند) الفلسفي يعرف (الأبستمولوجيا) بأنها: «فلسفة العلوم. وبصفة أدق: الدراسة النقدية للمبادئ والفرضيات والنتائج العلمية، والدراسة الهادفة إلى بيان أصلها المنطقي، لا النفسي، وقيمتها الوضعية.

أما فلسفة العلوم فهي مصطلح غامض وعائم. فكل تعبير في العلم، أو في أي جانب من جوانبه، هو، بشكل أو بآخر، (فلسفة للعلم). وإذا تركنا جانبًا مسألة علاقة العلم بصاحبه، وبالمجتمع، ومسألة وضعه في إطار مجموع القيم الإنسانية، فإن محمد عابد الجابري في كتابه (تطور الفكر الرياضي والعقلانية المعاصرة) /١٩٧٦م/ يقصر اهتمامه على الصراع

المحتدم، في عالم الفكر المعاصر، بين وجهات النظر الوضعية والتطورية.

وفي العلم والأيديولوجيا، يعرض عبد السلام بن عبد العالي في كتابه (الميتافيزيقا، العلم، والإيديولوجيا) /١٩٧١م/ المشكل الأيديولوجي بصورة عامة، والمشكل الأيديولوجي عند مفكرين بأعيانهم (ألتوسير، نيتشه، كارل ما نهايم) بصورة خاصة.

وفي فلسفة العلم الجديد يرى الميلودي شغموم في كتابه: (الوحدة والتعدد في الفكر العلمي الحديث: هنري بوانكاريه) /١٩٨٤م/، إن بوانكاريه ذرائعي في مواجهة الدوغماتية، حدسي في مواجهة الشكلانية، تجريبي في مواجهة المواضعاتية. ويرى محمد وقيدي في كتابه (فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار)/ ١٩٨٠م/ إن التصور الباشلاري لتاريخ العلوم يتضمن مفاهيم ثلاثة هي: مفهوم العائق الأبستمولوجيي، ومفهوم القطيعة الأبستمولوجية، ومفهوم الجدل.

ومن العقلانية المعاصرة يبدأ سالم يفوت، المفكر المغربي كتابه (فلسفة العلم والعقلانية المعاصرة)/ ١٩٨٢/ بقراءة الفكر الباشلاري، قراءة مشخصة للأعراض، تقف عند الفراغ الموجود بين الكلمات، أكثر مما تقف عند الكلمات، وتتصيد حدود النص الباشلاري أكثر مما تشد قوته دون أن يعني ذلك غيابًا للعرض الذي يصبح فرشًا للنقد، ويرى الميلودي شغموم في كتابه (الوحدة والتعدد في الفكر العلمي الحديث: هنري بونكاريه وقيمة العلم) /١٩٨٤/، أن العلم الحديث لم يكن ليتطور ويأخذ مكانته الرفيعة في المجتمعات الحديثة لولا قيمته الموضوعية، وصلاحيته لامتلاك الطبيعة واستغلالها.

وقد فصل الدكتور محمد عابد الجابري القول في هذه المسألة في كتابه (المنهاج التجريبي وتطور الفكر العلمي) /١٩٧٦م/ حيث يقول إن تاريخ الأفكار والنظريات في العلوم الطبيعية هو تاريخ الصراع بين هذين التصورين المتباينين المتعارضين. وقد قامت الفيزياء الحديثة على أساس محاولة التوفيق بينهما، ودمجهما في تصور واحد.

## - الفصل الحادي عشر:

## - الفكر العقلاني / النقدي -

الدكتور محمد عابد الجابري مفكر مغربي معاصر على مستوى الوطن العربي كله، أسهم بكتاباته الفكرية في تغيير بنية الثقافة العربية الحديثة. يمتاز بغزارة إنتاجه، وعمقه، وأصالته، وتقدميته وبخاصة في مجال إشكالية (الأصالة والمعاصرة)، و(التراث والتجديد)، وقد كتب في الفكر المعاصر، والفكر التراثي، والفلسفي، والعلمي، والسياسي، والتربوي. ووضع في هذه المحاور أكثر من خمسة عشر كتابًا.

يدعو الجابري إلى العقلانية النقدية في مواجهة ماض له امتداد في حاضرنا، كوعي وكواقع، وفي مواجهة حاضر يتسلل إلينا من الغرب، كفكر وتقنية وعلوم وقيم.

والواقع أن الجابري يعترف بأنه ليست هناك عقلانية واحدة، بل أنواع كثيرة من العقلانية، تختلف باختلاف الحقل المعرفي الذي يمارس فيه العقل فعاليته.

ولعل عقلانية الجابري من هذا النوع من العقلانية النقدية التي تتعامل مع جميع الموضوعات تعاملاً يأخذ بعين الاهتمام تاريخية المعرفية ونسبيتها، وحضور الأيديولوجيا واللا عقلي فيها.

وسنستعرض من مشروع الجابري ثلاثة كتب هي: نحن والتراث (١٩٨٢) وتكوين العقل العربي (١٩٨٥) والعصبية والدولة (١٩٧١).

ففي كتابه (نحن والتراث) أسهم الجابري في قراءة التراث قراءة معاصرة، فضل فيها الانطلاق من الجزء بحثًا عن الكل، اقتناعًا منه بأن (الكل) الجاهز يضلل القارئ ويشوه المقروء. وهي معاصرة بمعنيين: معاصرة لنفسها على صعيد المحتوى المعرفي والمضمون الأيديولوجي بالنسبة لمحيطها الخاص. ومعاصرة لنا على صعيد فهم والمعقولية: «فجعل المقروء معاصرًا لنفسه معناه فصله عنا، وجعله معاصرًا لنا معناه وصله بنا». وهذه القراءة تعتمد على عمليتي الفصل والوصل كخطوتين منهجيتين. وتتعدد قراءة التراث: سلفية وليبرالية ومادية. ولكن الجابري يشجبها جميعًا بحثًا عن رؤية جديدة.

والمنهج الذي يدعو إليه الجابري يقوم على الأمور التالية: القطيعة مع فهم التراث للتراث، وفصل المقروء عن القارئ أو مشكلة الموضوعية ووصل القارئ بالمقروء أو مشكلة الاستمرارية.

هذا عن المنهج فماذا عن الرؤية؟

كل منهج يصدر عن رؤية. وعناصر الرؤية هي المنطلقات التي ترتكز عليها القراءة المفتوحة، وهي: وحدة الفكر، وتاريخية الفكر، والاستمداد من فلسفات أخرى.

وفي تكوين العقل العربي، يرى الجابري، أن النظم المعرفية في الثقافة العربية التراثية يمكن أن تحدد في ثلاثة أنظمة هي:

١- نظام البيان، ويشمل الأدب والبلاغة والفقه والنحو. وهي علوم عربية.

ب- نظام البرهان، ويشمل العلوم الفكرية حيث دخلت المؤثرات الأجنبية.

جـ - نظام العرفان، ويشمل العلوم الدينية والتصوف.

وليس الهدف من هذا التحقيب وضع تأريخ للفكر العربي القديم، وإنما تتبع مراحل تكوين العقل العربي داخل الثقافة العربية فحسب، والهدف هو (حفريات) في أعماق التراث، لاستخراج (الكنوز) الدفينة، واصطفاء ما هو جدير بأن يكون معاصرًا، ذلك أن تراثنا بحاجة إلى مثل هذه القراءة الجديدة التي تنظر إلى الأجزاء من خلال (الكل)، وتعمل على إبراز (الوحدة) من خلال التعدد.

أما ما يتعلق بالعصبية والدولة، فيرى الجابري، أنه لعل مفكرًا عربيًا إسلاميًا لم

يدرس كما دُرس ابن خلدون، وعلى الأخص في مقدمته، فقد تناولتها دراسات حديثة ومعاصرة أكثر من أن تحصى. ومن هذه الدراسات كتاب الجابري (العصبية والدولة: معالم نظرية خلدونية في التاريخ الإسلامي)، ولعل الجابري وجد في مقدمة ابن خلدون ما وجد مكسيم رودنسون في تراث كارل ماركس، إذ قال عنه: «إن التراث كالكتاب المقدس، حتى الشيطان يستطيع أن يجد فيه نصوصاً تؤيد ضالته».

والجابري يتوق إلى تقديم آراء ابن خلدون كما هي، وكما فكر فيها هو، انطلاقاً من نظرة شمولية، تحرص على أن تجد للأجزاء مكانها في الكل، حرصها على النظر إليها على ضوء مشاغله الشخصية وتجربته الاجتماعية، ولكونها امتداداً لمنازع الفكر العربي السياسي والاجتماعي منه خاصة.

ويرى الجابري، أن (الدولة) هي المحور الأساسي الذي تدور عليه أبحاث ابن خلدون ونظرياته، وليست (العصبية)، أو الصراع بين البدو والحضر. فيرى الجابري، أن العمران الخلدوني أضيق من علم الاجتماع، من الناحية الأفقية، ولكنه أعمق منه من الناحية العمودية (التاريخية). أما الدولة عند ابن خلدون: فتعني الامتداد المكاني والزماني لحكم عصبية ما.

من هنا يمكن القول: إن الجابري أجاد في عرض محوري مقدمة ابن خلدون: (العصبية) و(الدولة). وحصر نفسه في نطاقها، فلم يذهب إلى عقد مقارنات أو موازنات، كما استبعد كل الأقوال التي حاولت تفسير المقدمة.

### الخاتمة

بهذا الفصل، نأتي على ختام عرضنا هذا. والذي لم نستثنِ منه إلا الفصل المتعلق بالأحزاب السياسية لاعتقادنا بأنه بعيد عن البحث بما هو نظام معرفي ابستمولوجي. راجين أن يكون في ما قدمنا الفائدة للقارئ.

❖ ❖ ❖

## إصدارات

❖ **فلسطين في ملحمة التاريخ:** صدر حديثاً، عن دار إنانا للطباعة والنشر بدمشق، كتاب تحت عنوان: «فلسطين في ملحمة التاريخ» لمؤلفه «عبد الكريم السعدي». وهو عمل مسرحي يقع /٣٨٢/ صفحة من القطع الكبير. والمؤلف عبد الكريم السعدي، باحث وأديب وشاعر، عضو اتحاد الكتاب العرب له مؤلفات عدة في القصة والرواية والمسرح والشعر والبحث والدراسة تجاوزت مؤلفاته /٢٢/ عملاً فكرياً. وهو عضو اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين. وهو في نصه هذا الذي عمل عليه /٢٠/ عاماً. يسطر تاريخ فلسطين منذ حضارات الشرق السوري القديم وحتى الآن المعاصر، في لغة حوارية، تعتمد الشعر وسيلة لإيصال المعرفة إلى المتلقي، وهو أسلوب في الكتابة افتقدناه في الآونة الأخيرة لدى باحثينا

و بكتابنا، لصعوبته، ووعورة أسلوبه الفني وتقنياته الكتابية.

**❖ الخلق الفني وتأمــلات في الفن:** ضمن سلسلة مختارات التي تصدر بالتعاون بين وزارة الثقافة السورية وجريدة البعث، صدر حديثًا، الكتاب الثامن تحت عنوان: الخلق الفني وتأمــلات في الفن، لمؤلفه الأديب والناقد الفرنسي (بول فاليري). قام بترجمته المفكر والفيلسوف العربي الراحل (بديع الكسم). يقع الكتــاب في /١٦٠/ صفحة من القطع الصغير. ضم بين دفتيه مقدمة وترجمة لفصلين نقديين هما: الخلق الفني وتأمــلات في الفن. يقــول المشرف على السلسلة الأستاذ «محمد كامل الخطيب»، مدير التأليف والترجمة في وزارة الثقافة: هذا الكتاب ترجمه بديع الكسم (١٩٢٤ – ١٩٩٨) ونشرته دار الرواد في دمشق أوائل الخمسينات من القرن العشرين، فكان نوعًا من التأليف عن طريق الترجمة. امتاز كتاب فاليري بلغته الفلسفية الأدبية العالية، وهذا ما استطاع تحقيقه بديع الكسم في ترجمته التي نقرأها، فلا يخالجك شك في أنك تقرأ فلسفة الفن بالعربية.

**❖ جامعة الدول العربية: مدخل إلى المستقبل:** ضمن سلسلة عالم المعرفة، التي تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة (الكويت)، صــدر حــديثًا الكتاب رقم /٢٩٩/ تحت عنوان: «جامعة الدول العربية – مدخل إلى المستقبل»، لمؤلفه الدكتور مجدي حماد. يقع الكتاب في /٤٩٦/ صفحة من القطع الوسط. ضمّ بين دفتيه: مقدمة وخاتمة و ستة فصول بحثية هي على التوالي: أصول أزمة الجامعة، الجامعة والنظام العربي، محاولات تطوير الجامعة، مستقبل الجامعة، أمين عام جديد.. نظام قديم، المبادرات والمقترحات الجديدة. والكتاب محصلة التخصص الأكاديمي لمؤلفه في الشؤون العربية لأكثر من ثلاثة عقود، وخبرته في العمل في الأمانة العامة لجامعة الدول العربية لمدة خمسة عشر عامًا.

**❖ هالة المحاميد والعرافة لا تكذب:** صدر حديثًا عن دار الطليعة الجديدة بدمشق مجموعة قصصية للأديبة القاصة (هالة المحاميد) تحت عنوان «العرافة لاتكذب» تقع المجموعة في /١١٢/ صفحة من القطع الوسط، ضمت بين دفتيها /١٢/ نصًا قصصيًا. يحمل لغة الشعر، ويجوس في عوالم الشخصيات، باحثًا عن هوية لها في زمن أصيب بلوثة الانتماء إلى خارج الذات.

**❖ إبراهيم نادر والطحالب:** في عمله القصصي الجديد «الطحالب» يطل علينا الأديب والقاص العراقي «ابراهيم سليمان نادر». صدرت مجموعته هذه عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق في /٩٢/ صفحة من القطع الوسط، ضمت بين دفتيها /١٠/ نصوص قصصية. تدور في معظمها حول هواجس مواطن عربي يعيش في بلد اسمه (العراق).

❖ ❖ ❖